



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DANIELA CORRÊA DA SILVA PINHEIRO

AREIAS DO TEMPO:
uma confiança do processo criativo e poético com a matéria fotográfica no
cianótipo

CAMPINAS
2019

DANIELA CORRÊA DA SILVA PINHEIRO

**AREIAS DO TEMPO:
uma confidência do processo criativo e poético com a matéria fotográfica no
cianótipo**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos
exigidos para a obtenção do título de
Mestra em Artes Visuais.

ORIENTADOR: EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA DANIELA
CORRÊA DA SILVA PINHEIRO E ORIENTADO PELO
PROF. DR. EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER.

CAMPINAS
2019

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0902-2233>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P655a Pinheiro, Daniela Corrêa da Silva, 1983-
Areias do Tempo : uma confidência do processo criativo e poético com a
matéria fotográfica no cianótipo / Daniela Corrêa da Silva Pinheiro. –
Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Edson do Prado Pfitzenreuter.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Fotografia. 2. Tempo. 3. Memória. 4. Processo criativo. I. Pfitzenreuter,
Edson do Prado, 1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Sands of time : a confidence of the creative and poetic process
with photographic matter in cyanotype

Palavras-chave em inglês:

Photography

Time

Memory

Creative process

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Edson do Prado Pfitzenreuter [Orientador]

Andréa Bracher

Iara Cecília Pimentel Rolim

Data de defesa: 30-01-2019

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

DANIELA CORRÊA DA SILVA PINHEIRO

ORIENTADOR: EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER

MEMBROS:

1. PROF. DR. (ORIENTADOR) EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER
2. PROF (A). DR (A). ANDRÉA BRACHER
3. PROF (A). DR (A). IARA CECÍLIA PIMENTEL ROLIM

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30/01/2019

Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai, como areia entre os dedos.

Andrei Tarkovski

[...] nem o livro nem a areia têm principio ou fim.

Jorge Luís Borges

O artista toca, tateia, toma o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar na perseguição da forma, acaricia a pele de tudo e é com a linguagem do toque que compõe a visão.

Henri Focillon

Se só guardamos lembranças dos momentos tristes ou alegres enlouquecemos. Felizmente existem os restos

Geraldo Barros

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À Capes, pela concessão da bolsa que me possibilitou desenvolver esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Mitakuye Oyasin (Por todas as minhas relações).

Em especial às figueiras centenárias do Laranjal, por me ensinarem o que é ser um vivente por aqui e o que significa estar e fazer parte do mundo.

Ao Edson Pfutzenreuter, pela orientação, liberdade, sensibilidade, e por ter acreditado em meu trabalho artístico.

E aos meus pais, pela vida - aprendizagem - amor.

.

RESUMO

Areias do tempo, pesquisa de Mestrado no programa de pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, na linha de poéticas visuais e processos de criação, parte das vivências e trocas que experimentei no encontro afetivo fotográfico com as figueiras centenárias do Laranjal, no estado do Rio Grande do Sul. Imersa nesse encontro, esse lugar onde nasci e cresci fez vir à tona memórias – lembranças das pessoas que tinha perdido ao longo de minha vida, no período em que ainda morava lá, fazendo reverberar, em todo o processo criativo desta pesquisa, questões sobre o tempo, a impermanência e a duração. Afetada por essas memórias, busco criar outros diálogos com a fotografia, com o propósito de romper com os paradigmas em torno da imagem fotográfica tradicional, concebida como algo fixo e estático, fazendo emergir novas imagens visuais fotográficas por meio do contato com a materialidade, as intervenções e experimentações com o processo alternativo de fotografia chamado cianótipo.

Palavras-chave: Fotografia. Tempo. Memória. Processo criativo.

ABSTRACT

Sands of time, a master's research of the postgraduate program in Visual Arts of Unicamp, in the research line of visual poetics and creative processes. This study is a part of the experiences and exchanges in the affective photographic encounter with the century-old figs of Laranjal, in the state of Rio Grande do Sul. Immersed in this place from where I was born and raised, made memories come to life – recollections of the people I had lost in my life, in the period in which I still lived in this place, reverberating throughout the creative process of this research questions about time, impermanence and duration. Affected by these memories I seek to create other dialogues with photography in order to break with the paradigms around the traditional photographic image conceived as something fixed and static, thus creating new photographic visual images through contact with materiality, interventions and experiments together with the alternative photography process, called cyanotype.

Keywords: Photography. Cyanotype. Time. Memory. Creation process.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: A ÚLTIMA FOTO, O PERCURSO	12
2 AS FIGUEIRAS CENTENÁRIAS: O OLHAR, A CAPTURA E AS MEMÓRIAS	24
3 O PROCESSO CRIATIVO COM O CIANÓTIPO: UM OUTRO TEMPO COM A MATÉRIA FOTOGRÁFICA	34
3.1 Cianotipia e o encontro com as areias do tempo	36
3.2 A escolha das imagens: a criação dos negativos	42
3.3 Os sais férricos, o repouso e a mutação da imagem no tempo	48
3.4 O cianótipo não azul	51
3.5 A travessia artística em <i>Areias do tempo</i> : lidando com a matéria fotográfica no cianótipo	62
4 AREIAS DO TEMPO	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89



Figura 1 - A última foto, figueira centenária no Laranjal, fotografia analógica, 2018. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal

1 INTRODUÇÃO: A ÚLTIMA FOTO, O PERCURSO

Começo a introduzir o texto desta pesquisa, intitulada *Areias do tempo*, escrevendo sobre a última fotografia que fiz com minha máquina analógica FM2, das figueiras centenárias na praia do Laranjal, bairro localizado na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, lugar de onde nasci e cresci. Essa imagem (Figura 1) representa, para mim, um questionamento que venho tendo em meu percurso fotográfico sobre as tecnologias digitais e analógicas de produção de imagem, no sentido de pensar sobre as diferenças e também sobre os entrecruzamentos criativos entre elas.

Assim, é nesse contexto que se dá a pesquisa *Areias do tempo*, na coexistência dos tempos, com procedimentos que provocam as multiplicidades de temporalidades, ora com os processos químicos, ora com o aparelho fotográfico e matriz digital. Acredito que estas conexões potencializam questões poéticas e conceituais, durante o processo criativo e a construção do trabalho. Minha produção artística passa por essa necessidade de investir na busca de possíveis materialidades da fotografia, no sentido de operar com as mãos, em um momento em que seu principal suporte é a tela virtual. Busco uma pausa na contramão da velocidade acelerada dos suportes imagéticos. Um tempo de respiro entre eu e a matéria.

Sentir esse outro tempo que a máquina analógica e os processos artesanais de fotografia proporcionam, como o cianótipo¹, processo que pesquiso em *Areias do tempo*, fez com que eu repensasse toda a minha produção imagética, e abrisse o meu modo de ver e pensar uma imagem fotográfica, para além da fotografia.

A última foto que fiz das figueiras centenárias me fez lembrar de um trabalho de Rosângela Rennó que se chama justamente *A última foto*. Nesse trabalho, Rennó convida vários artistas para fotografar o Cristo Redentor com algumas das câmeras antigas que são parte da coleção da artista. Após a realização das fotos e a escolha da melhor imagem de cada fotógrafo, Rennó lacrou a lente das câmeras. A câmera lacrada e a última imagem fizeram parte da exposição, lado a lado. A proposição criada por Rennó torna esse passado – presente atual, novamente aberto à criação: “Não é um tempo novo e progressivo que autoriza a artista a se despedir da fotografia

¹ Ao longo da dissertação, será mais bem esclarecido o processo histórico de fotografia denominado cianótipo.

analógica, porque esse adeus – sua invenção – é justamente o que possibilita a imagem, o que cria as possibilidades para que ela exista, viva” (BRASIL; MIGLIORIN, 2007, s.p.). O questionamento que a obra faz com a tecnologia possibilita pensar a imagem além de um determinismo tecnológico: “As câmeras antigas não fazem imagens antigas, elas são sempre nossas contemporâneas” (BRASIL; MIGLIORIN, 2007, s.p.).

* *

O meu primeiro contato com a fotografia se deu em 2002, no laboratório fotográfico da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra), quando fazia faculdade de jornalismo, no Rio Grande do Sul. Na época, a fotógrafa e professora Andréa Brächer, a partir de uma disciplina de fotografia dada por ela, orientou o meu projeto fotográfico. Tive oportunidade de ter um acompanhamento no laboratório, aprender sobre os químicos, as lentes, a viragem em sépia: experimentar e vivenciar todo o processo de formação de uma imagem fotográfica. Esse outro tempo de produção me encantou. Acompanhei durante um semestre os trabalhadores do Mercado Público da cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul.

Desde essa época, não achava sentido em somente fazer o “clic” e ir embora com a máquina fotográfica; o que me importa, quando fotografo, é a relação, a aproximação com as pessoas, os seres, e os lugares. Conhecer a história, os outros tempos, as outras vidas: dialogar, pesquisar, observar, sentir, pausar, silenciar e aprender. O que me importa é a fotografia como uma maneira de ver e pensar o mundo, a arte, os homens, os seres orgânicos e inorgânicos. Esse projeto resultou em minha primeira exposição individual. A partir daí, não mais parei de fotografar, e todo esse mundo analógico do laboratório influencia até hoje a minha relação com a imagem fotográfica.

Em meu percurso imagético, dialogo com múltiplas tecnologias, tanto digitais como analógicas e artesanais, para expressar as minhas criações. Produzi fotografias a partir de diferentes processos, o digital, o analógico em 35 mm, 120 mm, *dusting*

on², papel salgado³, marrom Van Dyke⁴, polaroide, cianotipo, pinhole. Também realizei vídeos, documentários, filmes. Acredito na coexistência entre tecnologias, não creio que uma possa acabar com a outra. Druckrey afirma que

[...] para a fotografia haverá perguntas novas e complexas, não apenas na mudança de um sistema analógico para outro digital, mas também no papel do produtor de imagens como participe responsável pelos acontecimentos. (DRUCKREY, 2004, p. 310).

Logo que conclui a faculdade de jornalismo, trabalhei em uma rádio, depois tive um programa televisivo de artes criado por mim, trabalhei ainda com cinema, documentário, fotografia de teatro, edição de fotografia e vídeo. Fui fotógrafa e videomaker autônoma, trabalhando para empresas, instituições, galeria de fotografia, organizações não governamentais e fotojornalismo. A partir desse percurso, passei a querer me aprofundar na imagem de um modo mais autoral. Instigava-me pensar o que ocorre quando as convenções relacionadas à fotografia tradicional e ao cinema não predominam mais.

Assim, no ano de 2011, juntamente com a artista e psicóloga Patricia Camelatto, criei um coletivo chamado Kinguio CasaArtStudio, dedicando-me a trabalhar com maior ênfase em arte contemporânea e poéticas visuais. Dessa forma, comecei a experimentar mais intensamente os processos de desfragmentação da imagem através de vídeos experimentais, como *Cartão de Memória II*⁵, vídeo cenário, vídeo mapping e com a instalação artística *Type Stove*⁶, e aquelas em que utilizei o processo de cianotipia, como em *Tecidos Vivos*⁷ e *Tecidos Vivos peles em Transa*⁸.

² O *dusting on* é um processo histórico de fotografia do século XIX, a partir do mel ou do açúcar, que se revela a seco, com o pigmento em pó.

³ O papel salgado é uma das primeiras técnicas de se fazer fotografia e envolve salgar papel. O inglês William Henry Fox Talbot desenvolveu este processo que torna a prata sensível a luz quando combinada com o sal.

⁴ O processo de impressão conhecido como Marrom Van Dyke combina sais de ferro e prata para a obtenção da solução fotossensível.

⁵ Trabalho disponível em: <www.danielapinheiro.com>.

⁶ Trabalho disponível em: <www.danielapinheiro.com>.

⁷ Trabalho disponível em: <http://nuvem.tk/wiki/index.php/Kinguio_CasaArtstudio>.

⁸ Trabalho disponível em: <www.danielapinheiro.com>.

No ano de conclusão do Bacharelado em Fotografia no Senac, realizei a pesquisa intitulada *Tasogare*⁹, trabalho que resultou em uma instalação fotográfica. Nela, utilizei o processo alternativo de fotografia chamado *dusting on* na produção de minhas imagens. Com essa pesquisa, retomei novamente os processos artesanais e, com isso, desacelerei, não somente em minha produção como em minha vida. O fotógrafo, artista e professor Kenji Ota foi quem me ensinou os processos fotográficos do século XIX, mais que isso, aprendi com ele que o “erro” pode se tornar a linguagem e a poética da criação de um trabalho, como aconteceu em *Tasogare*.

Assim, como ponto inicial de referência de meu trabalho de pesquisa em *Areias do tempo*, destaco o trabalho fotográfico de Kenji Ota com os processos históricos, não só por ele ter me ensinado esses processos e ter sido meu orientador no Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Fotografia no Senac-SP, mas por seu modo de pensar e trabalhar a imagem fotográfica que diálogos com os meus pensamentos e com o que acredito:

Preferir a luz ambiente no fazer de sua fotografia, em um tempo e uma duração que é própria dele. O tempo de preparar o material, o tempo de expor, de esperar [...] uma escolha própria de querer fazer um trabalho com o tempo também. Não só a fotografia como registro de alguma coisa no tempo, mas o processo a ser vivenciado. (KENJI apud FERNANDES, 2002, p. 222).

Contemporaneamente os processos históricos de fotografia, também conhecidos como artesanais, alternativos, são articulados com a visão da fotografia como um campo experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica, permitindo a participação do artista em todas as etapas de criação, interferindo nos resultados das escolhas através da produção do negativo, preparação dos químicos, tempo de exposição e revelação. Para Rouillé (2009), a ação manual na matéria e o retorno às práticas artesanais de fotografia são vistos pelo fotógrafo como um respiro diante de uma profissão submetida às duras leis do

⁹ Para saber mais sobre o trabalho *Tasogare*, ver entrevista concedida para a revista fotográfica *Old*, onde comento o processo criativo. Disponível em: <bit.ly/old_66>.

mercado, da rentabilidade e do lucro. Trata-se de uma possibilidade de compreender e reinventar o aparelho, com diz Flusser (2002).

Atualmente tem-se uma lista de fotógrafos artistas brasileiros que se apropriam criativamente desses processos fotográficos históricos, e influenciam minha criação fotográfica artística, tais como: Kenji Ota, Eustáquio Neves, Cris Bierrenbach, Rosângela Rennó, Andréa Brächer, Roger Sassaki, Ricardo Hantzschek, Ligia Minami, entre outros.

Areias do tempo parte das vivências e trocas que experimentei no encontro¹⁰ afetivo fotográfico com as figueiras centenárias do Laranjal, no estado do Rio Grande do Sul: um acontecimento¹¹, como diz Deleuze (1991). Imersa nesse encontro-acontecimento, esse lugar onde nasci e cresci fez vir à tona memórias relacionadas às pessoas que perdi ao longo de minha vida, no período em que ainda morava naquele lugar, fazendo reverberar em todo o processo criativo desta pesquisa questões sobre o tempo, a memória, a impermanência e a duração. Afetada por essas memórias, busco criar outros diálogos com a fotografia, com o propósito de romper com os paradigmas em torno da imagem fotográfica tradicional concebida como algo fixo e estático, fazendo emergir novas imagens visuais fotográficas por meio do contato com a materialidade, as intervenções e experimentações com o processo artesanal de fotografia chamado cianótipo.

Desde que fotografo com a máquina analógica, anoto, nos diários de criação e processo, as sensações, percepções, fórmulas, o tempo da luz, os questionamentos sobre a imagem, o ato fotográfico, a duração, os devaneios. Assim, nesta pesquisa, os registros de documentos de processo nos diários são utilizados como indicadores, uma forma de entender os tipos de relação que se foi estabelecendo com o meio que as cerca, verificando como o meio é captado pela percepção, como é interpretado, e como isso participa e constitui a construção da narrativa fotográfica em construção. Por meio de um método específico que é o estudo dos documentos de processo,

¹⁰ Parto da ideia de Rouillé de que entre a coisa e a fotografia opera-se um encontro. E o processo fotográfico é o acontecimento desse encontro Cf. ROUILLE, 2009.

¹¹ Para Deleuze (1991), o acontecimento não é da ordem do tempo cronológico, mas da ordem do devir, o qual pertence ao tempo da imanência, dos entre-tempos que se sobrepõem. Os devires, segundo Deleuze, se definem em um campo de multiplicidade, desdobramento da diferença, onde as forças que constituem o corpo entram em uma zona fronteira, uma copresença: o barco deixa o porto seguro e encontra o mar, algo se transforma ao se relacionar com este oceano de forças. Há uma multiplicidade de si no acontecimento, no encontro.

procura-se conhecer os rastros de uma obra em construção e transformação: uma investigação processual. Segundo Salles (2000), este método, chamado de Crítica de Processo Criativo, toma o percurso de criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente.

Os diários foram, em muitos momentos de minha criação, indicadores, ajudando-me a compreender as diferentes relações que vão se estabelecendo com a geração da obra. Assim, por não se configurar como linguagem definitiva, os diários de criação e processo apresentam-se como espaço para o possível. A situação de inacabamento evidenciada nesses diários mostra signos em estado de imprecisão, mas aponta alguns indícios do processo criativo. Por estar a criação em processo, revelam um movimento aberto aos possíveis devires.

A fotografia ocorria no Laranjal e a escrita em São Paulo. Nesse fluxo, foi percebido que junto às figueiras centenárias existia um outro tempo de sentir, levando a escolha poética do cianótipo, já que essa técnica possibilita um outro tempo de trabalho com a imagem fotográfica, um tempo mais desacelerado para a produção da imagem.

Também, o que me faz trabalhar com um processo histórico de fotografia como o cianótipo é a possibilidade que ele abre para a participação em todas as etapas de criação, no contato direto, pelas mãos, com os materiais e para a percepção da mutação da imagem no tempo; envolve, portanto, explorações de reflexões através da materialidade possibilitando levantar questões relacionadas ao tempo, à impermanência e a duração, assuntos que fazem parte da pesquisa. A imagem que se vê final, modifica-se, como a vida, que muda, transmuta, transforma-se. A fotografia como um “organismo vivo” – como diz Barthes (1984, p. 139).

A partir da experimentação através do processo com o cianótipo, nota-se uma metamorfose na imagem, que altera seu significado, transfigurando uma pluralidade de tempos. Acredito, assim, em uma fotografia cuja ênfase recai no fazer e incorpora as etapas processuais de sua produção; uma fotografia experimental, contaminada, híbrida, criativa, expandida, entre outras tantas denominações, enfatizando a importância dos processos de criação.

As diferentes abordagens do tempo, nesta pesquisa, liga-se também com outro conceito filosófico que me importa explorar: a memória como duração. A memória como as sombras de um passado que é contemporâneo de um presente (BERGSON,

2006). Um passado/presente que busca dar espaço à matéria e possibilitar um caminho aos atos sensíveis: “o presente que dura se divide a cada instante em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro.” (DELEUZE 1999, p. 39).

Na presente pesquisa, a ideia de duração é importante na medida em que se instaura como elemento central para a construção da obra fotográfica. Este trânsito entre esses tempos e sua ligação com a memória me interessa e influencia o processo criativo aqui apresentado. O movimento é o de olhar para trás e trabalhar com materiais e técnicas que exigem uma velocidade mais lenta na produção das imagens. Uma pausa. Sabemos que a memória requer a passagem do tempo, e trabalhar com o cianótipo é trabalhar com o tempo dilatado, possibilitando a abertura a outros tempos, a outras durações, tornar conhecida a essência das coisas, como diz Tarkovski (1998).

O entendimento da pesquisa em artes na pesquisa *Areias do tempo* encontra sua expressão em Jean Lancri e Sandra Rey, uma vez que eles vão dizer que a pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Lancri afirma que uma “tese em artes tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completará senão quando consegue ligá-las por traves”. (LANCRI, 2002, p. 19). Ele continua sua elaboração afirmando que “o ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita”. (LANCRI, 2002, p. 20). Sandra Rey (2002), em se tratando de pesquisa em artes visuais, dirá que “os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa”. (REY, 2002, p. 125-126). Rey (2002) compara a constituição de uma obra com uma espécie de iceberg, isto é, “um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, ideias e conceitos veiculados pela obra)”. (REY, 2002, p. 128).

No entrecruzamento do trabalho visual e reflexivo que parte da prática artística, escolho a relação com a matéria estimulada pelo potencial criador como elemento que conduz a pesquisa e que identifica as abordagens metodológicas. Essa relação com

a matéria é um fazer constantemente. O formar como fazer, inventando os modos de fazer, como diz Pareyson (1993).

O texto da presente pesquisa foi estruturado em quatro capítulos. Neste, intitulado “Introdução: a última foto, o percurso”, apresento a pesquisa *Areias do tempo*, buscando mostrar um pouco de minha trajetória imagética, assim como pensamentos, conceitos e trabalhos de artistas que trago como referência para a minha dissertação. Em seguida, no capítulo “As figueiras centenárias: o olhar, a captura e as memórias”, escrevo sobre o encontro fotográfico com as figueiras centenárias do Laranjal e a relação do olhar com a câmera fotográfica. Além disso, dialogo com fotógrafos, artistas e filósofos que me auxiliam a entender melhor a imagem fotográfica, e a fazer com que modifique o meu olhar, na medida em que vou me aprofundando mais nos seus conceitos. Entre eles estão Arthur Omar, Tarkovski e Wim Wenders. O conceito de memória em Bergson (2006) foi abrindo a minha percepção sobre o tempo não cronológico e a duração.

No terceiro capítulo dessa dissertação – “O processo criativo com o cianótipo: um outro tempo com a matéria fotográfica” – descrevo minha trajetória prática da pesquisa com o processo alternativo de fotografia, o cianótipo, dialogando com o pensamento de Luigi Pareyson, Gaston Bachelard, Henri Focillon, Richard Sennet, Fayga Ostrower, Cecilia Salles; entre outros. O capítulo trata dos ritmos, das passagens que compõem o meu caminho, e os desacertos que experimento ao me aventurar na experiência da criação, que impõe eternos recomeços.

O último capítulo, que leva o título da dissertação “Areias do tempo” é o momento em que algumas questões colocadas ao longo do processo são melhor compreendidas. Neste capítulo, dialogo com alguns pensadores e artistas que têm a duração como elemento condutor de seu trabalho, desafiando a ideia de instante fotográfico, entre eles estão David Hockney, Michael Wesely, Hiroshi Sugimoto e David Claerbout, e também encontro a direção do caminho da obra fotográfica.



Figura 2 - Figueira centenária, as ruas de areia e a bicicleta. Laranjal/ RS, 2018. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal



Figura 3 - Figueira centenária e as ruas de areia do Laranjal/ RS, 2018. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal



Figura 4 – Figueira centenária, Laranjal/RS, 2018. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal



Figura 5 - Figueira centenária, Laranjal/RS, 2018. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal

2 AS FIGUEIRAS CENTENÁRIAS: O OLHAR, A CAPTURA E AS MEMÓRIAS

O primeiro encontro fotográfico com as figueiras centenárias para a pesquisa se deu no início de 2016, na praia do Laranjal, bairro localizado a 12 quilômetros do centro da cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Vindo de Pelotas em direção ao Laranjal, é preciso atravessar uma ponte, onde, abaixo dela, localiza-se o Arroio Pelotas e as charqueadas¹². Naquele ano, permaneci três meses nessa localidade, no período das férias de verão. Desde que me mudei para São Paulo, não tinha passado um período tão longo junto à minha família e na terra onde nasci. Assim, ao permanecer mais tempo, sem pressa de voltar, pude sentir novamente esse lugar, o que fez que despertasse em mim questões profundas sobre a morte, o tempo, a memória e a impermanência.

O Laranjal está localizado à margem da Lagoa dos Patos, lugar onde muitas famílias de Pelotas possuem suas casas de veraneio. Chegam ali no mês de dezembro e só retornam para a cidade em abril, quando o frio começa a dar os seus primeiros sinais. Minha família é um desses casos: desde que nasci, veraneio no Laranjal. Todas as ruas internas desse lugar são de areia, o que possibilita andar de bicicleta, sentindo a brisa que vem da lagoa e o tempo presente da paisagem no ar. O chiado das rodas de bicicleta é um som característico desse lugar.

Pedalar por suas ruas remete a uma sensação de deserto, em que as figueiras centenárias marcam seu tempo em quase todas as esquinas. Com a câmera fotográfica, entra-se em outro ritmo, o pedalar desacelera, o olho que vê pelo orifício espera, respira-se lentamente, ouvem-se ruídos, sons de pássaros, a casca da árvore muda, nascem folhas novas nos galhos... É preciso estar inteiro com a paisagem para perceber suas modificações:

[...] o ato fotográfico, o ato de filmar acontece, na sua radicalidade quando eu, de alguma forma, através da câmera (e tenho que estar com o aparelho comigo, em disponibilidade, na intenção de realizar aquilo) convoco essa partícula minha. E essa partícula, e mais a do outro, de repente, as duas partículas, como num acelerador de partículas se chocam naquele instante; é uma fração, é infinitesimal. (ARTHUR OMAR, 1999, p. 8).

¹² Área onde se produzia o charque, carne salgada, no século XIX. Toda a produção de charque era baseada no trabalho escravo. Hoje em dia, as charqueadas se encontram desativadas e são mantidas como local turístico.

Esse encontro infinitesimal é tudo e nada ao mesmo tempo; encontra-se e perde-se na mesma fração de segundo: “fotografar é uma troca, você vê e é visto.” (OMAR, 1999, p. 9). Posso dizer que as figueiras têm me ensinado o que é ser um vivente por aqui e o que significa estar e fazer parte do mundo:

Tirar foto
Bater fotos é uma ação no tempo
Na qual alguma coisa é arrancada de seu próprio tempo
E transferida para um tipo diferente de duração.
Em geral se acredita
Que o que é capturado nesse ato
está DISTANTE da câmera.
Mas isso não é verdade.
Tirar fotos é uma ação em duas direções:
Para frente e para trás. (WENDERS, 2013, p. 63).

Entre um pedalar e outro devagarinho pelas ruas de areia do Laranjal com a bicicleta e a câmera fotográfica, veio à tona a passagem da vida e as pessoas que eu tinha deixado naquela terra para me arriscar em outras possibilidades de vida fora dali, mas, mais que isso, despertou em mim memórias – lembranças de momentos vividos com as pessoas que tinha perdido antes de me mudar de Pelotas. E a sensação que tinha naquele momento era de tristeza e ao mesmo tempo de vida por cada ponto de areia percorrido pelo meu corpo em cima das rodas de bicicleta. A areia, naquele momento, não estava dentro da ampulheta, e sim na passagem sob a modificação das coisas. Aqueles que eu tinha perdido me vinham a cada esquina pelas figueiras centenárias fotografadas.



Figura 6 – Ângulo geral da figueira centenária no Laranja/RS, 2016. Fotografia: a autora.
Fonte: arquivo pessoal



Figura 7 – Ângulo geral da figueira centenária no Laranjal/RS, 2016. Fotografia: a autora.
Fonte: arquivo pessoal

Fotografar as figueiras não se limita apenas à imagem das árvores e ao silêncio de suas ruas internas de areia ou a uma memória pessoal, pois envolve também a paisagem, que guarda, no entrelaçamento das raízes dessas árvores, a memória da história desse lugar, já que as figueiras são árvores nativas e antigas da região. Que histórias invisíveis estão guardadas nelas? Há mais de 200 anos surge a cidade de Pelotas, no tempo da exploração da mão de obra escrava, em que as charqueadas sustentavam a economia com o trabalho escravo.

Comecei a fotografar as figueiras em ângulos gerais, nas ruas de areia. Acabei indo visitá-las praticamente todos os dias. Fotografar, para mim, também é estar sem a câmera fotográfica. Toda a descoberta no caminho faz parte da imagem que será formada logo em seguida, quando se está novamente com a câmera. Tudo se interpenetra, mistura, participa: “fotografar é uma relação.” (SOULAGES, 2010, p. 127). Em muitos momentos, só visitava as figueiras, para entender um pouco delas e conhecer mais as suas marcas, folhas, caules; seu tempo, suas modificações. Com o GPS do celular, localizava as figueiras que queria fotografar e acompanhar. Fui criando um mapa para não me perder delas, nem elas de mim. As figueiras olhavam para mim e eu para elas, e ficava pensando o que queriam me dizer. Fui percebendo que vê-las me remetia a algo além do que encontrava diante do que via. Entre eu e as figueiras havia atravessamentos, não só pelo olhar, mas por tudo que nos constituía:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porem é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois [...] Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda [...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29-34).

Naquela época, vinha-me um sentimento de culpa por não ter vivido mais tempo com as pessoas que havia perdido, pois, quando a morte vem, ela não avisa, e esse susto brusco durou muito tempo em mim, como um trauma, como um bloqueio. Em São Paulo, distante de tudo, me vinham memórias involuntárias de momentos vivido ao lado de entes queridos que já não estavam mais ali. Não fazia esforço para vir,

simplesmente vinham. Momentos, instantes – muitas vezes os últimos instantes passados com eles –, gestos, conversas; memórias tão fortes que parecia que todos eles estavam comigo. E vinham como dor, como uma saudade incontável de querer essas pessoas de volta, junto comigo:

Com a noção de memória involuntária atingimos, tanto na ótica bergosiana, quanto na proustiana, um outro lado da memória humana, somos conduzidos a uma memória “mais elevada”, a “verdadeira memória”. Espontânea, ela é feita de imagens que aparecem e desaparecem independentemente de nossa vontade, revela-se por lampejos bruscos [...]. Não há memória involuntária que não venha carregada de afetividade e, ainda que a integralidade do passado esteja irremediavelmente perdida, aquilo que retorna vem inteiro, íntegro [...] (SEIXAS, 2004, p. 46-47).

No esforço de entender porque estas memórias vinham, busquei a obra do filósofo Henri Bergson (2006), para tentar compreender o que se passava em mim. O porquê de essas memórias desses momentos vividos me virem tão profundas em alguns momentos da minha vida? O que as figueiras centenárias estavam me dizendo? Para Bergson (2006), existem duas memórias que, mesmo diferentes, auxiliam-se mutuamente: a memória do corpo, que ele chama de memória-hábito, e a do espírito, chamada memória pura. A memória do corpo seria constituída por um sistema sensório-motor, permitindo que o ser vivo seja capaz de agir sobre o ambiente. Portanto, a nossa percepção consciente, segundo o filósofo, está impregnada de lembrança, pertencendo a algo de outra natureza que é o espírito, são lembranças de um fato, mantidas pelo significado afetivo, um fluxo temporal interior.

O passado, para Bergson, é contemporâneo de um presente “como a sombra ao lado do corpo”. (BERGSON, 2009, p. 128). Bergson irá dizer que nossas lembranças correspondem a graus distintos de tensão da memória com diferenças de natureza. Por meio da figura de um cone, o filósofo, em *Matéria e memória*, comenta que há repetições de nossas lembranças em um número infinito de vezes, onde cada sessão do cone (A', B', A'', B'') corresponde à totalidade delas:

Quanto mais a nossa vida mental estiver próxima da ação, mais banais serão as lembranças, em razão de uma maior contração da memória, característica do hábito que se dirige ao futuro. São imagens lembranças que foram atualizadas de níveis virtuais mais próximas da ação [...] Ao contrário, quanto mais nossa vida mental estiver distante da ação, mais singular será a lembrança, em razão da dilatação da memória [...] (FERREIRA, 201, p. 30-31).

Desde que mergulhei nesta pesquisa, juntamente com as figueiras centenárias e o processo prático com o cianótipo, que me possibilita um outro tempo com a imagem, entrei em um outro tempo de processo de vida. Uma pausa na aceleração que é a vida cotidiana. Talvez esse outro tempo tenha possibilitado ver o que estava em mim, essa experiência da memória que não está somente conectada aos estados sensório-motores, mas nas profundezas do nosso ser. A memória requer a passagem do tempo:

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através dos quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual!!! (TARKOVSKI, 1998, p. 64).

Dessa forma, fui alterando o modo como percebia o mundo, já que percebi que o próprio mundo está em constante transformação. Do mesmo modo que, para nós humanos, a pele é uma barreira que protege nosso interior do mundo exterior, para as figueiras centenárias fotografadas nesta pesquisa também o é, mas a “pele delas se chama casca e cumpre exatamente a mesma função que tem a pele humana: protege os órgãos internos do mundo exterior [...] para árvore, um buraco na casca é tão incomodo quanto um ferimento na nossa pele”. (WOHLLEBEN, 2017, p. 61-62).

Segundo Peter Wohlleben, nós humanos perdemos, por dia, dez bilhões de partículas de pele, e o mesmo acontece com as árvores, elas também “renovam a pele perdendo uma enorme quantidade de escamas, que tem tamanho proporcional à estatura de uma árvore”. (WOHLLEBEN, 2017, p. 62). Coexistimos com a duração, como comenta Bergson (2006), em consonância com as temporalidades da natureza. O tempo é transitório e essa passagem do tempo nos afeta, pois tudo que vive está sujeito a um processo. O universo é um processo sem fim:

Isso quer dizer que, no intervalo entre um instante e outro há inúmeras vibrações, o que significa que o universo material dura, pois existe uma interação universal. A duração, portanto, não é apenas interna, como experiência psicológica, mas está também na matéria bruta, na existência em geral, como realidade cosmológica. (FERREIRA, 2015, p. 50-51).

Começo a notar que me interessa também, nesta pesquisa, as questões do tempo e suas manifestações, imagens que carregam por si a marca da temporalidade

da matéria. Logo abaixo apresento uma passagem retirada de um dos diários de criação em que apresento alguns questionamentos, apontamentos e percepções do período em que estava no Laranjal, em 2016, fotografando as figueiras:

[...] o processo fotográfico é um quebra-cabeça de linhas fluídas no tempo. Para achar a peça e seguir é preciso estar conectada aos apitos do tempo [...] no início a ideia era fotografar as figueiras e as ruas de areia da praia do Laranjal para experimentar com o cianótipo, mas agora não sei onde está o início porque quando fui fotografar uma das figueiras, já não as fotografei em um ângulo geral, pois aquela árvore me convidava a estar nela; assim fui entrando com a bicicleta embaixo dela e comecei a sentir seu caule, suas raízes, suas histórias. O tempo que agora não era só meu, mas dela também. (DIÁRIO DE CRIAÇÃO E PROCESSO, 2016).

Percebo que para fotografar as figueiras a partir de ângulos mais fechados é necessário tempo, um tempo de espera, um diálogo entre eu e a matéria. Para ela me presentificar, precisa voltar em mim como sensação, e preciso sentir o tempo dela por suas marcas. Chegando mais perto das figueiras, depois de diversas sessões de fotografia, comecei a percebê-las de outra forma: notei a impermanência em cada partícula de sua casca, que se modifica lentamente.



Figura 8 - Imagens dos ângulos fechados das figueiras do Laranjal/RS, 2017. Fotografia: a autora.
Fonte: arquivo pessoal

No ano seguinte, em 2017, voltei ao Laranjal nas férias de verão. Nessa época, já tinha comigo um mapa das figueiras que havia fotografado, com o objetivo de retornar e fotografar as mesmas figueiras durante o tempo da pesquisa. Todas as

figueiras escolhidas para essa pesquisa significam algo para mim, sempre vem alguma lembrança de minha passagem de vida, junto a elas, nesse lugar. Escolhi fotografar e acompanhar cinco figueiras centenárias para esta pesquisa. Cada uma, no seu silêncio próprio, estimula um tipo de entendimento específico sobre a natureza, as suas metamorfoses, as suas dinâmicas e seus ciclos.

Segundo Agostinho (2000), os acontecimentos que ocorreram no passado, ao serem narrados, fazem com que a memória relate não os próprios acontecimentos já decorridos, mas, sim, “as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos gravam no espírito uma espécie de vestígio”. (AGOSTINHO, 2000, p. 282). Vestígios do tempo, uma ideia intermediária daquilo que está em transição, ou em busca de transformação, como o meu pensamento para direcionar a minha criação. Deslocamentos, sinais, linhas indo e vindo, sem direção. Um tempo de trânsito, não linear, um tempo para percorrer. Um tempo intermediário entre o que está por vir, o que passou e sucede agora: é como vejo a construção da imagem fotográfica na pesquisa *Areias do tempo*.

Como pode então a imagem fotográfica comportar a força do tempo, as mutações e transformações? Como materializar essa passagem do tempo-movimento através da imagem fotográfica? Busco, assim, no meu processo criativo com o cianótipo, a materialidade desse corpo que desestabiliza o princípio da imagem e abre-a um campo experimental suscetível de receber modificações constantemente.



Figura 9 – Detalhe em ângulo fechado da figueira centenária. Laranjal/RS, 2018. Fotografia: a autora.
Fonte: arquivo pessoal

3 O PROCESSO CRIATIVO COM O CIANÓTIPO: UM OUTRO TEMPO COM A MATÉRIA FOTOGRÁFICA

Sobram-me restos, ainda restos. Fragmentos, cadernos e fórmulas escritas, rabiscos, anotações de tempos, fotografias digitais, arquivos fotográficos de família, negativos, positivos, documentos, anúncios de jornais, diários de criação, folhas das figueiras e um potinho de areia que coletei no Laranjal; multiplicidades de momentos e de temporalidades vivenciadas que se embaraçam e desembaraçam, aqui comigo.

Sinto em mim a vibração pulsando, mas ainda não consigo colocar em palavras e nem na matéria toda esse pulsar. Entre um livro e outro, retorno ao mesmo livro inúmeras vezes; conceitos que, por vezes, me atordoam, em outras me fazem respirar, e digo... “é isso”... respiro, mas isso, quando se vai para a matéria ou para escrita, se transforma em outra coisa e não sei como idealizei. Leio novamente, releio, pego meu caderninho de criação, escrevo, rabisco... “É isso”, e mais uma vez vou para a matéria, mudo de suporte, papel, tecido; sim, tecido... agora foi. Volto a fotografar, releio, rabisco, escrevo, experimento com o cianótipo, “é isso”..., mas, não, ainda não é isso. Leio, releio, rabisco, escrevo, recorto, experimento, penso, escrevo, pego um livro, fotografo novamente... agora sim... não, ainda não. Talvez o caminho só seja revelado após várias experimentações e acesso as zonas subterrâneas de nossa própria existência, como comenta Fayga Ostrower (1978, p. 77):

Será ele (o indivíduo), dentro de sua seletividade, a discriminar o caminho, os avanços, os recuos, as opções e as decisões que o levarão a seu destino./ sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. [...] seu caminho cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá caminhando.

Areias do tempo vai se construindo a partir de um caminho pouco a pouco confidenciado pela matéria. Essa relação com a matéria é estimulada pelo potencial criador que significa trabalho: um fazer constantemente em que o tempo se faz visível na permanente modificação das formas da materialidade das coisas. O formar como fazer inventando o modo de fazer. Como diz Pareyson (1993, p. 61),

[...] seja qual for a obra a se fazer, o modo de fazê-la não é conhecido de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois de descoberto e encontrado, é que se verá claramente que ele era

precisamente o modo como a obra deveria ser feita. E para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas [...]

A formatividade é como uma questão sensível que se forma durante o percurso, encontrar fazendo, executando. Assim, vou reconhecendo aos poucos a poética de meu trabalho e o caminho da criação, através de suas mutações:

Formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontrem as regras de realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato da descoberta. (PAREYSON, 1993, p. 60).

A cada imagem materializada, na experimentação com o cianótipo, começo a percebê-las de outras formas. Quando se está trabalhando com esse processo, entra-se em profunda sintonia com a matéria, e surgem vários pensamentos e questionamentos sobre a construção conceitual e prática do trabalho. Como comenta Bachelard (2008), é uma relação com a matéria profunda e intensa. Segundo Ostrower (1984), o artista, quando age sobre determinada matéria, o faz de maneira a criar novas ordenações, assim essa matéria é vista de um jeito novo.

Revisitando as imagens que produzi, nos meus arquivos de criação do processo, valendo-me da técnica de cianotipia, percebi em cada imagem a presença de um trabalho árduo, lento de criação, que requer disciplina e prática. No livro *O artífice*, o autor Richard Sennet destaca duas atividades importantes para o desenvolvimento das habilidades de uma artífice: o aprendizado lento e o hábito. Para Sennet (2009), sentimento e pensamento são tornados possíveis ao homem por meio do fazer, pela mediação que a atividade material oferece:

À medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete. O que parece óbvio: nos esportes, repetindo infindavelmente um saque de tênis, o jogador aprende a jogar a bola de maneiras diferentes; na música, o menino Mozart, aos 6 e 7 anos de idade, ficou fascinado com a sucessão de acordes da sexta napolitana, na posição fundamental [...]. Depois de trabalhar alguns anos nela, tornou-se perito em inverter a mudança para outras posições. (SENNET, 2009, p. 49).

No processo de criação, observando o significado da matéria, Salles (2011, p. 77) comenta que “na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se”. Ao

trabalhar com processos alternativos de fotografia, é inevitável o contato tátil com a matéria para se expressar, trata-se de “um processo que estimula um sentido óptico – tátil”. (PFUTZENREUTER; PINHEIRO, 2018, p. 71).

O fotógrafo é ao mesmo tempo artífice nesse sentido, “focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça”. (SENNET, 2009, p. 20). Pfutzenreuter (1995) dirá que, ao dar corpo à sua ideia, a matéria que o artista trabalha interage com sua intenção, apresentando sugestões que podem mudar sua intenção inicial: “A singularidade da obra, então, está ligada à união entre a tendencialidade da causação final e a possibilidade de ser esta corrigida na execução.” (PFUTZENREUTER, 1995, p. 473).

Em *Areias do tempo*, o caminho vai sendo revelado por tentativas, por trabalho, na repetição dos gestos, aos poucos, entre a pausa e o movimento, entre a criação e o silêncio, entre a escrita e a prática criativa. Cada imagem materializada, uma ideia, um outro jeito de trabalhar a escrita, os conceitos, as teorias, o pensamento e os questionamentos. Mais uma experimentação e materialização... e retoma-se todo o processo novamente: o fotografar, a escolha da imagem, a edição de outro negativo, os químicos, o suporte, o sol, a lavagem, as questões, as dúvidas. Como ordenar esses pensamentos que pulsam a cada imagem materializada? Como colocar na matéria os pensamentos e questionamentos? Por onde começar? “Muito simplesmente pelo meio. Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância [...]” (LANCRI, 2002, p. 18). Segundo Lancrì (2002), um pesquisador em artes opera entre o conceitual e o sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. É como vejo a pesquisa *Areias do tempo*, no “constante vaivém entre esses diferentes registros”. (LANCRI, 2002, p. 19).

3.1 Cianotipia e o encontro com as areias do tempo

O cianótipo é uma técnica fotográfica alternativa, artesanal e histórica, inventada em 1842, pelo matemático, astrônomo e químico inglês Sir John Herschel (1792 -1871). Seu processo é diferente do empregado por Daguerre e Talbot, já que o cianótipo, não se baseia nos sais de prata, mas na sensibilidade à luz ultravioleta de determinados sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal). A impressão acontece por foto contato, quando se emulsiona na superfície e colocam-

se objetos ou negativos para expor à luz artificial ultravioleta ou mesmo à luz do sol. Em seguida, após a lavagem, apresenta uma imagem de cor azul positivada. Em razão da cor azul no resultado final, o cianótipo “foi bastante impopular entre os primeiros fotógrafos [...] Dessa forma esse processo foi usado para outros fins, como realização de cópias de planos de projetos técnicos e construção”. (MRHAR, 2014, p. 8). A cianotipia foi utilizada por engenheiros até o século XX, por ser um processo de baixo custo para produzir cópias de projetos, conhecidos como *blueprints*. Foi Herschel quem “cunhou a expressão positivo e negativo; usando pela primeira vez a palavra Fotografia para designar os processos desenvolvidos por ele”. (BUTTMANN, 1974, p. 138-139).

O surgimento do primeiro livro ilustrado com fotografias se deve a um dos primeiros membros do sexo feminino da Botanic Society of London, Anna Atkins (1779 – 1871). Atkins utilizou algas secas achatadas como negativos, posicionando-as em folhas de papel fotossensível sob a luz do sol para ilustrar seu livro. Dessa forma, produziu milhares de exemplares do seu *British Algae – Cyanotype Impressions* (1843 – 1853). “Publicadas inicialmente em edição separada e posteriormente em volumes maiores, placas como a *Dictyota dichotoma* em estágio jovem e adulta demonstravam com nitidez a precisão dessas reproduções fotográficas.” (HACKING, 2012, p. 21).



Figura 10 – *British Algae – Cyanotype Impressions*. Fonte: The New York Public Library. Digital Collection¹³

Pode-se dizer que o processo de cianotipia foi o primeiro e mais simples dos processos fotográficos de impressão por contato, já que não envolve os sais de prata. Dessa forma, a cianotipia é uma das primeiras técnicas artesanais de fotografia que a maioria dos estudiosos começam a experimentar: “[...] é com a cianotipa que nos apaixonamos pelas múltiplas possibilidades de construção da imagem através dos processos históricos de fotografia.” (JAMES, 2015, p. 162).

Todas essas experimentações, estudos técnicos e químicos ao longo da história da fotografia trouxeram para a imagem fotográfica o caráter de invenção, de observação, de tentativa, erro, investigação, inerentes ao fazer artístico; trazendo à

¹³ Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation>>.

tona a figura do artista-fotógrafo, sujeito que manipula a câmera ou o suporte fotossensível, os elementos e a imagem, do início ao fim do processo, deixando de lado a concepção do automatismo técnico.

Andréa Brächer (2015) pontua que é no final da década de 1990 e nos anos 2000 em diante que se popularizam os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos como cianótipo, marrom vandycke, daguerreótipos, ambrótipos, tintypes, goma bicromatada, papel salgado, entre outros, no Brasil e no exterior. Lylen Rexer, pesquisador e curador, complementa afirmando que a ideia de um processo “alternativo” ganhou força nos anos 1970. Ele conta que um grupo de artistas buscou se reconectar com os fatos físicos da fotografia, seus materiais e processos, “voltando para história da fotografia em busca de metáforas, informações técnicas e inspiração visual”. (SILVA et al., 2015, s.p.)¹⁴. Para a curadora Marcia Mello, da exposição *Artesania fotográfica construção e a desconstrução da imagem*, que aconteceu no Espaço Cultural BNDES, no Rio de Janeiro, em 2017, trabalhar com os processos artesanais de fotografia hoje, “[é] uma busca dos artistas produzirem algo longe dos registros acelerados contemporâneos, com pesquisas que buscam as fórmulas inaugurais da fotografia”. (SILVA et al., 2015, s.p.). Para ela, a mostra reuniu fotógrafos que desafiam “o fazer automatizado e a imagem fácil, padronizada, propostos pelo avanço tecnológico”. (SILVA et al., 2015, s.p.). Ailton Silva, Cris Bierrembach, Francisco Moreira da Costa, Mauro Faingelernt, Roger Sasaki, Tiago Moraes e Regina Alvarez foram os artistas que apresentaram seus trabalhos.

Em 2017, Ligia Minami, Ricardo Hantzschel, Roger Sasaki e mais doze artistas participaram de uma exposição que ocupou a galeria Gaia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Em uma sala, Roger Sasaki apresentou *Sorte Revelada, descaminhos e descobertas*, com mais os outros artistas-fotógrafos. Em *descaminhos e descobertas* estão os percursos de pesquisa, investigações e trabalhos desenvolvidos com placas úmidas de colódio. São experimentos, erros e supressas “que tornam cada imagem, na fragilidade de seu suporte, carregada de uma força que resiste aos modos de produção tecnológicos atuais”. (SASSAKI, 2017, s.p.)¹⁵. Já na

¹⁴ Esta passagem assim, como as duas que se seguem foram extraídas do blog *Artesania Fotográfica*. Disponível em: <<http://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/173302051946/artesania-fotografica-ailton-silva-cris>>.

¹⁵ Texto de abertura da exposição escrito pelo fotógrafo e pesquisador Roger Sasaki.

exposição *Recaptura em gestos*, as obras mostram a delicadeza do gesto proporcionado por esses processos históricos de fotografia. Nela, Minami apresenta o cianótipo em seus trabalhos e Hantzchel, o papel salgado: as obras dessa exposição “revelam dimensões indescritíveis e ganham força por essa aparente diferença entre presença x imaterialidade, indeterminação x persistência e elasticidade x atuação”. (COZENIOSQUE, 2017, s.p.)¹⁶. Segundo Cozeniosque (2017), curadora de ambas as exposições, esses processos históricos de fotografia, hoje em dia, são transitoriedades, oscilações, elos desconhecidos, registros, pertencimentos, rastros de um tempo e lugar que surgem para ser explorados e contextualizados pela fotografia contemporânea.

Como vimos, muitos artistas e fotógrafos na contemporaneidade ressignificam os processos históricos de fotografia com reflexões que passam pela história do meio, o seu papel na contemporaneidade, o alongamento da imagem fotográfica, a mutação da imagem, instabilidade, “erros”, contaminações, metamorfose materiais. Desse modo, “além de um recurso de expressão artística, a utilização dos processos fotográficos históricos está ligada a uma crítica à sociedade contemporânea e ao desenvolvimento tecnológico da fotografia”. (BRÄCHER, 2015, p. 74).

“Esse tempo ‘alongado’ que os processos fotográficos proporcionam, segundo a artista Rosângela Rennó, geram conversas, reflexões e análises sobre a imagem fotográfica.” (PFUTZENREUTER; PINHEIRO, 2018, p. 70). Conforme coloca Bracher (2015, p. 78), “o tempo alongado de que fala a artista é o oposto do instantâneo – modelo de paradigma que vivemos na contemporaneidade”. Minami (2018) também compartilha desse pensamento:

Os processos de impressão fotográfica por contato vêm humanizar a relação com estes registros mecanizados, permitindo, no longo tempo de artesanato exigido pela impressão, a apreensão desta imagem pelo tato e pelo gesto, para além da visão – proporcionando a dilatação do instante fotográfico abordado durante este ciclo. (MINAMI, 2018, p.27).

Diante dos procedimentos do fazer fotográfico através do processo artesanal de fotografia, como o cianótipo, é possível perceber que a fotografia é um campo experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica.

¹⁶ Texto de abertura escrito pela curadora da exposição Ivanir Cozeniosque

O processo do cianótipo permite a participação do autor em todas as etapas de criação, interferindo nos resultados das escolhas através da preparação dos químicos, da gestualidade com o pincel, produção do negativo, tempo de exposição e revelação; resultando em uma linguagem visual que o fotógrafo produz “de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói.” (MONFORTE, 1997, p. 12). (PINHEIRO PFUTZENREUTER, 2017, p. 27).

No processo com o cianótipo, o fotógrafo não só capta fotograficamente o mundo externo, mas interfere na transmutação da imagem: “os procedimentos artesanais nele envolvidos fazem com que o fotógrafo deixe de ser um mero agente captador de imagens, ou um mero impressor; para assumir o papel de qualificador da imagem.” (MONFORTE, 1997, p. 119).

O contato físico com a matéria, as habilidades técnicas para lidar com ela, as dúvidas e os questionamentos entre o fazer e o conceber fazem parte desse processo: “A matéria, assim como os meios em geral, determinam um caminho para a expressão mas, ao mesmo tempo, seu uso introduz novos problemas que, ao serem resolvidos, reinventam a matéria.” (PFUTZENREUTER, 1995, p. 474). Assim, o processo de cianotipia alia o exercício do pensar, as emoções e inquietações à prática de manipular os materiais. “Entre a mão e a ferramenta começa uma amizade que não terá fim. Uma comunica a outra seu calor vivo e a molda perpetuamente”. (FOCILLON, 2012, p. 14).

É importante colocar aqui também que o processo com o cianótipo possibilita diversas transformações na imagem, uma vez que podem acontecer manchas provocadas por excesso dos químicos, descoloração decorrente do excesso da luz, riscos, impurezas do papel, e ainda o próprio papel pode encolher, sofrer ondulações, rasgar na secagem. Segundo Brächer (2013), o acaso proporcionado nestes processos artesanais de fotografia pode ser inesperado ou construído, e ambos fazem parte de possíveis estratégias de trabalho.

Nesse contexto, as interferências no resultado final da imagem podem ser entendidas como uma abertura ao “erro”, mas no sentido de ser explorada uma linguagem, em que “[...] aceitar a presença desses polos tensionados é admitir que diferentes modos de concretização são possíveis”. (SALLES, 2011, p. 68). No trabalho *Tasogare*, realizado com o processo *dusting on*, o “erro” foi justamente a linguagem da poética da instalação fotográfica. Sobre esse trabalho escrevi:

Quando comecei o trabalho buscava a perfeição das imagens nos vidros, mas as primeiras imagens ficaram com as marcas de meus gestos, o que me causou um desconforto enorme. Ao longo do processo fui descobrindo que buscava para compor a minha poética justamente o contrário do que inicialmente havia me desestabilizado: transferir para a superfície do vidro, as marcas, um desfazer das camadas do corpo da dançarina de botão, e de certa forma, do meu também. (PINHEIRO, 2018, p. 129).

Dessa forma, a fotografia, como um ser mutável e vivo, é percebida em cada etapa de criação nesta pesquisa: na captura com a máquina digital, no trabalho com o software de edição Photoshop, na transformação em negativo, na preparação dos químicos, em que se transformam os pós coloridos férricos em emulsão fotossensível, na modificação com a luz do sol da emulsão amarelo fosforescente na superfície do papel para o azul, na revelação na água e no mergulho em uma bandeja com erva-mate, transformando o azul em outra cor por tonalização ou viragem¹⁷, na secagem da imagem.

3.2 A escolha das imagens: a criação dos negativos

O começo do trabalho com o cianótipo, para esta pesquisa, parte das imagens digitais fotografadas por mim das figueiras centenárias do Laranjal, sendo os negativos produzidos a partir destes arquivos digitais. Fotografei as figueiras inúmeras vezes, de diversos ângulos e em horários diferentes de luz; nos anos de 2016, 2017 e 2018.

Revisito, assim, toda vez que preciso experimentar outra imagem com o cianótipo, os arquivos deixados na memória do computador. Cada vez que olho para as imagens fotografadas, descubro traços, gestos, memórias – sinais de construção de meu pensamento fotográfico. Segundo Spineli e Pfitzenreuter, “As folhas de contato podem ser vistas como um documento de processo [...]. Assim, o estudo do

¹⁷ Ao contrário dos demais processos fotográficos, a cianotipia não é afetada por meios ácidos, pelo contrário, em contato com qualquer substância alcalina, a imagem é rebaixada perdendo seu brilho e tom original. Essa característica é mais um dos aspectos da versatilidade desse processo, no que se refere à liberdade de criação que o fotógrafo pode exercer sobre seu resultado final. Disponível em: <<https://alternativafotografica.wordpress.com/2009/06/22/cianotipia-viragem-com-carbonato-de-sodio-e-acido-tanico/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

contato possibilita a análise do percurso criativo do fotógrafo e as características peculiares de cada profissional”. (SPINELI; PFÜTZENREUTER, 2016, p. 138).

De acordo com a Crítica de Processo, segundo Salles (2000), a revisitação dos documentos de processo desempenha papel importante ao longo do processo criador, atuando como parte fundamental para o percurso e pensamento da construção da obra artística. A crítica de processo permite ver os componentes do ato criador na combinação de suas relações, responsável pelo movimento de criação. No sentido dado por Salles (2000), a obra é sempre inacabada. Sob a perspectiva da crítica de processo, “sempre há a possibilidade de voltar a esse material bruto – a sequência de fotogramas registrada inicialmente – e fazer novas escolhas e novas edições, temos que o trato com o copião é sempre inacabável”. (SPINELI, 2017, p. 123).

A cada olhar, percebo algo diferente que pode ser trabalhado na edição para o processo de construção da obra fotográfica: “como os objetos passam por metamorfoses ao longo de suas construções, surge a necessidade de assegurar que algumas formas, a princípio rejeitadas, podem ser retomadas.” (SALLES, 2015, p. 174). Esse convívio com os documentos digitais me leva a observar a continuidade da criação e possíveis alterações da obra:

[...] a constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é portanto, estreitamente ligada à conceituação da criação como processo signico (e portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse [...] como uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado. (SALLES, 2011, p. 165).

No computador, trabalho primeiramente no software Adobe Bridge. Este software é para mim o meu copião (folha de contato), já que ali faço a primeira edição das imagens com cores diferentes para indicar o propósito de cada uma. Para esta pesquisa, utilizei como referência de edição o verde para aprovadas, indicando (imagens que seriam usadas na construção da obra fotográfica, o vermelho indicando aquelas para ilustrar o texto escrito da dissertação, e o azul para sinalizar imagens para rever.

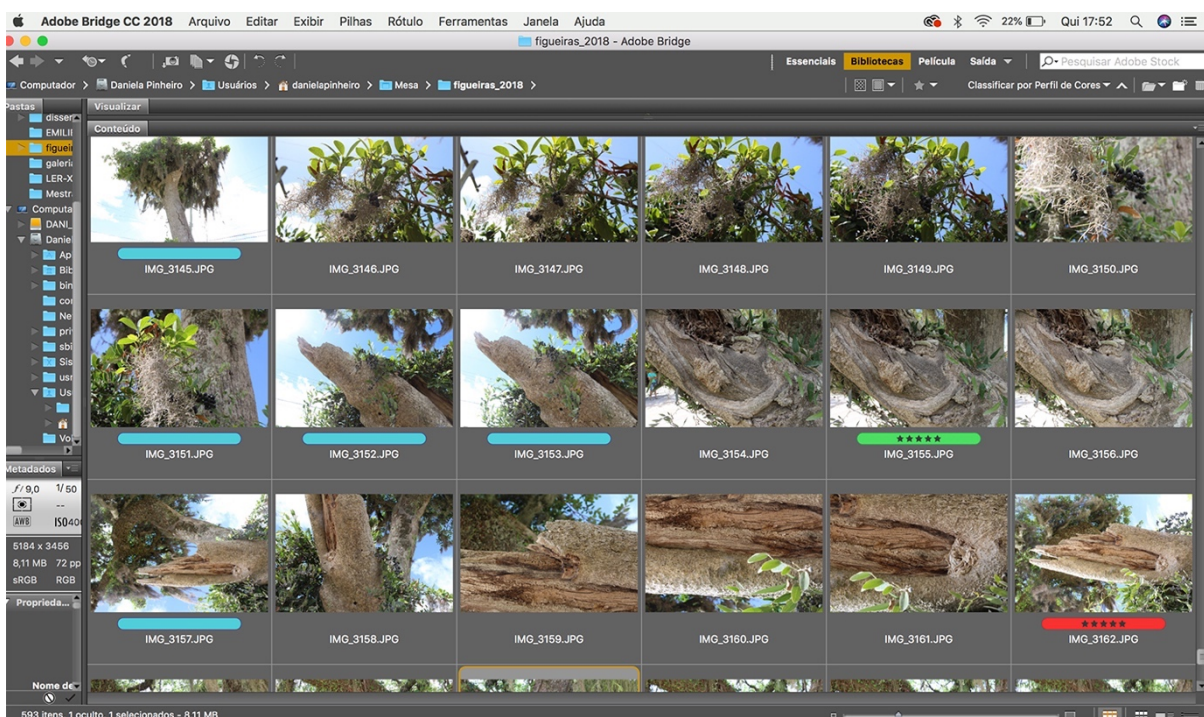


Figura 11 – Copiã digital. Elaborado pela autora. Fonte: arquivo pessoal

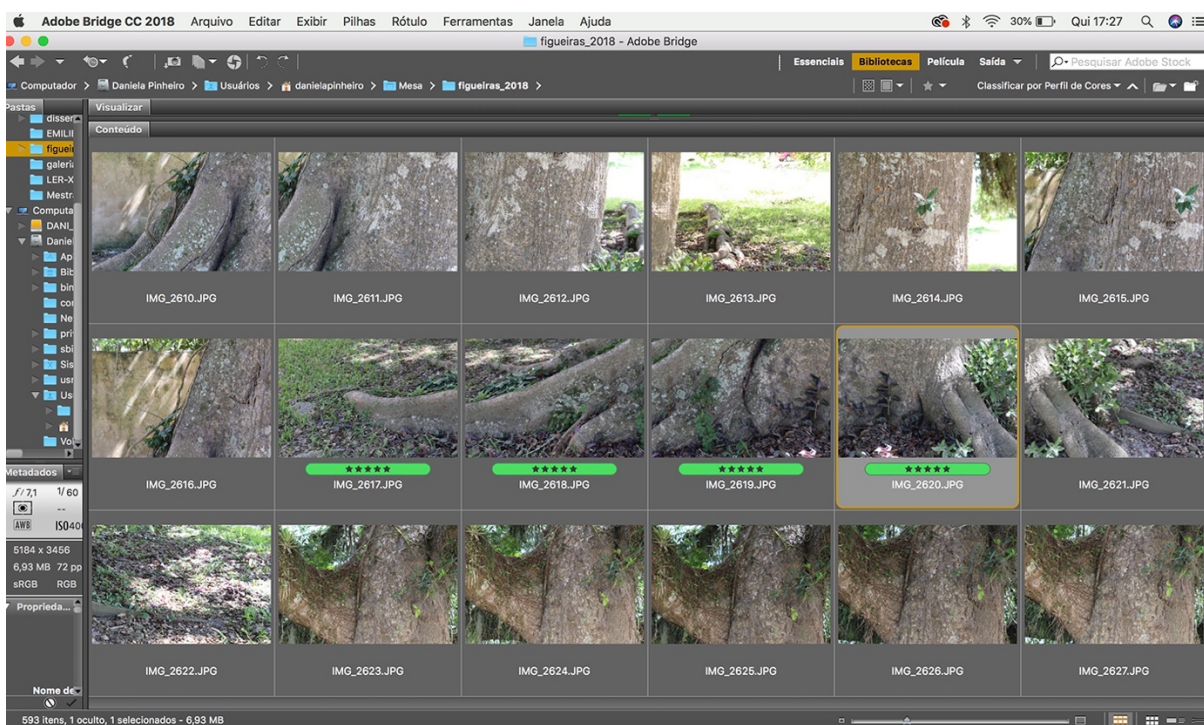


Figura 12 – Copiã digital elaborado pela autora. Fonte: arquivo pessoal.

Logo depois de selecionadas, as imagens são editadas no software de edição Adobe Photoshop. O trabalho de edição das imagens escolhidas pode durar tanto um como vários dias, e entre esses dias surgem muitos pensamentos. Muitas vezes torna-

se algo cansativo, maçante, pois a produção do negativo exige precisão, já que será a imagem que, no final, receberá a luz do sol.

Desde que comecei a escrita da dissertação, até esse momento em que estou escrevendo aqui, e creio que até mesmo depois de escrevê-la e entregá-la para a banca, estarei ainda trabalhando na edição das imagens, produção e exposição ao sol dos negativos para essa pesquisa. Entender a criação não como um ato fechado em si, mas como uma ação sustentada pela procura é como vejo a construção da obra em *Areias do tempo*. Muitas vezes, edito o negativo no *software* de edição Photoshop, imprimo em lâmina transparente ou em fotolito, exponho-o ao sol, lavo e percebo que preciso refazer novamente esse mesmo negativo, pois, em muitos casos, vejo que posso chegar à cor desejada na imagem somente se refizer novamente. Ou, às vezes, percebo que existe algum elemento na imagem que preciso retirar; como coloca Soulanges (2010, p. 131), “o trabalho com o negativo é inacabável à medida que pode sempre ser retomado e realizado uma outra vez, e isto de maneira potencialmente diferente”.

Segundo Soulanges (2010), em seu livro *Estética da fotografia: perda e permanência*, a criação fotográfica relaciona-se com aquilo que denominou de fotograficidade. A fotograficidade, segundo o autor, é a articulação entre o irreversível, a obtenção da imagem fotográfica e o inacabável, o trabalho após o registro da imagem: “a partir do mesmo negativo inicial, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes.” (SOULANGES, 2010, p. 132). Vejo a fotograficidade da qual Soulanges fala no processo criativo desta pesquisa com o cianótipo, no que o autor se refere ao inacabável na produção na criação do negativo, tanto no *software* de edição quanto na operação que se segue, quando exposto ao sol, e na lavagem e secagem.

Nesta pesquisa, a produção dos negativos digitais se dá pela manipulação, intervenção e edição das fotografias das figueiras através do *software* de tratamento de imagens Photoshop, como já mencionado logo acima. As imagens digitais coloridas das figueiras são então trabalhadas em preto e branco e, em seguida, utilizo a ferramenta de inversão para negativar a imagem. Logo depois intervenho no negativo, retirando alguns elementos da imagem e em seguida recorto-a no tamanho desejado. O suporte para a impressão dos negativos precisa ser de material

translúcido. Em *Areias do tempo*, utilizei o fotolito¹⁸ e a transparência a jato de tinta. Prefiro trabalhar com o fotolito, pois ele tem uma maior qualidade de detalhes e ajuda a bloquear melhor a luz. Ele é realizado por uma máquina com um emissor a laser que reproduz a imagem em uma película fotográfica.

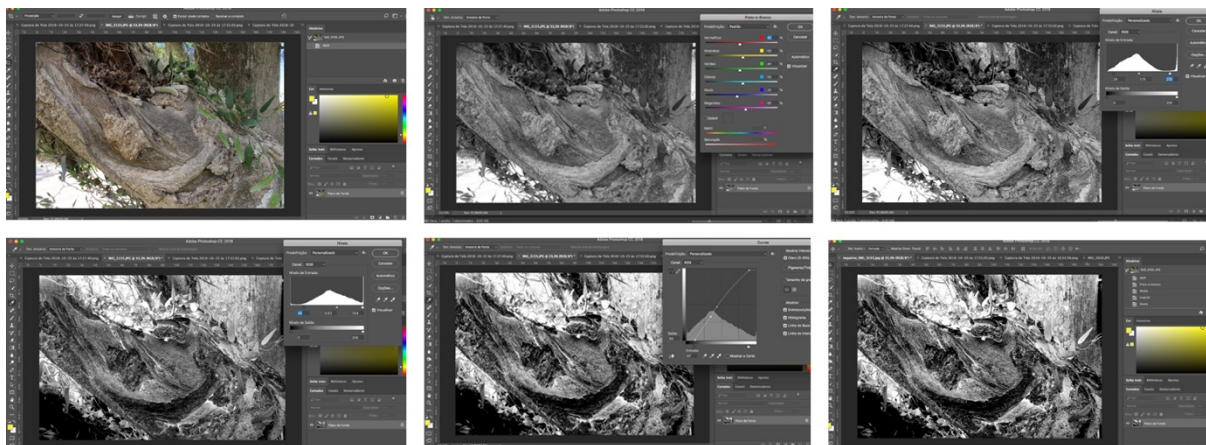


Figura 13 – Trabalhando na edição do negativo. Fonte: arquivo pessoal.

Diferentemente do processo fotográfico analógico tradicional, em que os negativos são colocados em ampliadores, onde são projetados sobre papel fotossensível, na cianotipia não é possível fazer desta forma, já que sua emulsão é muito lenta e a luz necessária para a queima é a ultravioleta. Os negativos são, assim, colocados por foto-contato para serem expostos à luz do sol.

Até trabalhar com os ângulos mais fechados das figueiras centenárias para o processo prático desta pesquisa foram muitas as experimentações, ao longo da trajetória com a produção e edição dos negativos. Imprimi, recortei, intervi com estilete e durex, coloquei areia em cima; testei inúmeras possibilidades, fiz sobreposições de negativos, até entender que trabalharia com vários pedaços de imagens das figueiras em ângulos mais fechados, pois acredito criar um diálogo com os sinais do tempo na

¹⁸ Outra nomenclatura que os negativos digitais podem receber é a de “fotolitos”, apesar de esse termo estar muito ligado a produções gráficas como a serigrafia e a impressão *offset*. A lógica de utilização nesses processos é a mesma da cianotipia, pois todos possuem uma etapa fotossensível na qual uma superfície sensibilizada é exposta à luz e tem uma imagem revelada pelo contato de uma transparência, no caso o fotolito. Disponível em: <https://www.academia.edu/35305397/CIANOTIPIA_Uma_s%C3%ADda_alternativa_para_fotografia_digital>. Acesso em: 14 nov. 2018.

escolha dessas imagens, onde é sentida uma duração fluindo em diferentes frequências: “uma pluralidade de ritmos, de durações que se superpõem em profundidade, com níveis de tensão distintos.” (LAPOUJADE, 2013, p. 11).



Figura 14 – Experimentos com os negativos. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Assim, ao experimentar inúmeras vezes com os negativos no processo de cianotipia, percebo que as imagens adquirem outros significados, outras dimensões e entendimentos. Ao olhar esses arquivos, redescubro outras imagens não selecionadas anteriormente: “os sentidos de todas as imagens são múltiplos e podem ser recriadas a cada novo olhar.” (SPINELI, 2017, p. 122). Segundo Soulages (2010), um mesmo negativo gera uma infinidade de fotos diferentes. Esse trabalho com o negativo, conforme o autor, é próprio do inacabável: “[...] uma vez obtido e fixado o negativo, o fotógrafo vai poder pôr em prática um número infinito de operações [...]” (SOULAGES, 2010, p.156). Spineli (2017) coloca que é importante lembrar que o que “não foi escolhido dentre uma sequência de fotogramas também faz parte da obra e tem potencialidades, permitindo que o fotógrafo continue o processo de optar e decidir depois das imagens prontas”. (SPINELI, 2017, p. 108). Nas palavras de Soulages, “[...] todas as operações do trabalho com o negativo e toda interpretação-

apresentação abrem-nos para infinitos de infinitos. O negativo faz nascer uma infinidade de universos de fotos”. (SOULAGES, 2010, p. 151).

3.3 Os sais férricos, o repouso e a mutação-da imagem no tempo

Pós coloridos, substâncias férricas dissolvidas em água se transformam em águas ativas; em emulsão fotossensível. Inicia-se a partir daí a preparação dos químicos para o processo com a cianotipia. Abre-se uma conexão com um outro tempo, um diálogo com as ferramentas, com os materiais, com o sol, a água, a terra e o ar. No processo com o cianótipo, é preciso começar por pesar a quantidade dos sais férricos com que se vai trabalhar. Em dois frascos transparentes com água destilada, coloco em um deles o citrato férrico amoniacal e em outro o ferricianeto de potássio. É preciso esperar para que a água dissolva o sais “como um afeto que se produz no tempo”. (LAPOUJADE, 2013, p. 14). Segundo Bergson (2005), é preciso esperar que o açúcar derreta, abrindo-se a outras durações: “aquelas que justamente nos fazem esperar, aqui a própria duração do universo material durante a qual o açúcar derrete.” (LAPOUJADE, 2013, p. 14). Uma espera, começa-se um tempo de desaceleração de meus gestos, possibilidade de afetar com a mutação da matéria, redimensionando a experiência do viver na duração:

Caso queira preparar-me um copo de água com açúcar, por mais que faça, preciso esperar que o açúcar derreta. Pois o tempo que preciso esperar já não é mais esse tempo matemático que ainda se aplicaria com a mesma propriedade ao longo da história do mundo material ainda que esta se esparramasse de um só golpe no espaço. Ele coincide com a impaciência, isto é, com uma certa porção de minha própria duração, que não pode ser prolongada, nem encurtada à vontade. Não se trata mais de algo pensado, mas algo vivido. (BERGSON, 2005, p. 10-11).

Existem diversas fórmulas e procedimentos para trabalhar com os químicos no processo com o cianótipo, a que uso é a apresentada no livro de William Crawford (1979), *The book of Alternative Processes*: 8 gramas de ferricianeto de potássio para cada 100 ml de água e 20 g de citrato férrico amoniacal para cada 100 ml de água. Pode-se variar a fórmula e a quantidade de sais de ferro, isso faz com que se altere ligeiramente a saturação da cor do cianótipo resultante. “O citrato férrico amoniacal é representado em grãos verdes ou marrons, sendo os verdes os que mais apresentam

sensibilidade à luz [...] enquanto o ferricianeto de potássio é o definidor da cor azul.” (CRAWFORD, 1979, p. 163, tradução minha). Segundo Crawford, a quantidade adicional de ferricianeto, além do que é estritamente necessário, tende a baixar a velocidade da sensibilização, porque a cor alaranjada de sua emulsão filtra a luz dos comprimentos de onda para os quais o citrato é muito sensível. “Por outro lado, se há bem pouca quantidade de ferricianeto na fórmula, a cor azul pode sangrar das áreas escuras da impressão para as áreas claras, manchando, ou velando o cianótipo.” (CRAWFORD, 1979, p. 163, tradução minha). De acordo com Mrhar (2014, p. 35), “o relacionamento entre o citrato e o ferricianeto de potássio influencia o contraste e a densidade máxima obtida”.



Figura 15 – Preparação dos químicos e aplicação da emulsão fotossensível, durante a Residência Artística na Nuvem, RJ/ 2015. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Depois do repouso, as soluções com os sais de ferro devem ser misturadas em proporções iguais em um frasco. A emulsão química está pronta para ser aplicada em um suporte. Com o pincel ou um algodão, a emulsão fotossensível encontra-se com o suporte, a partir do gesto feitos pelas mãos. Nessa fase, a emulsão é de um amarelo fosforescente. A emulsão no suporte é secada com um secador. Em seguida, é feito um “sanduiche” com papel sensibilizado, negativo e uma chapa de vidro. Agora ele se encontra pronto para a transformação pela luz do sol. Nas partes onde a luz do sol penetra, a coloração fosforescente amarela dá progressivamente lugar à cor azul.

O sol muda a todo o instante, fazendo o corpo se deslocar segundo a direção dos raios solares. É preciso observar a incidência da luz, pois a imagem precisa estar

direcionada a ela. O corpo caminha, transita, junto com a imagem. Em alguns momentos do dia, a imagem precisa estar no chão, em outras, em cima de algo. Para saber o tempo exato de exposição da imagem aos raios de luz tenho como metodologia, para essa fase, a sistematização de dados técnicos nas fichas catalográficas, onde detalho o procedimento envolvido no processo, como superfície, mês, local, ano, químicos, horário de exposição, luz e algumas observações relevantes.



Figura 16 – Exposição ao sol durante o processo criativo com o cianótipo. Fotografia: a autora.
Fonte: arquivo pessoal

Após a transmutação da camada sensível do cianótipo pela luz do sol, é revelada a imagem, que agora se apresenta em tons de azul. Em seguida, ela é revelada em banho de água corrente em uma bandeja, em temperatura ambiente, para a remoção da química sensibilizadora não afetada pela luz. As transformações vão se dando lentamente, os tons da cor azul, com o tempo, vão se transformando. É

preciso observar essa imagem para retirá-la na hora precisa, pois nesta fase a água interfere na imagem final.

Procuro os vestígios das marcas das figueiras registrados em sombra e luz, na revelação das linhas, veias, raízes na superfície da imagem. Depois de banhada pela água, retiro essa imagem e a mergulho em uma bandeja com erva-mate e água. A imagem em azul vai se transformando em outra cor¹⁹.

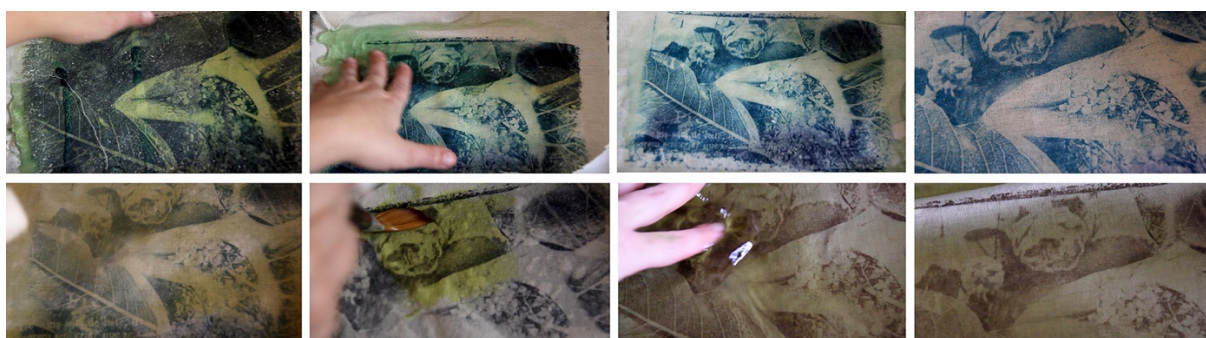


Figura 17 – Mutações da imagem no tempo, ao longo do processo com a cianotipia, 2016. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

3.4 O cianótipo não azul

Percebi que a cor surgida durante o processo, na primeira fase da pesquisa não me passava a sensação cromática das ruas de areia do Laranjal. Assim, no outono de 2017, retornei ao Laranjal com o objetivo de recolher uma amostra das areias de suas ruas. Coloquei um pouco de areia em um pote de vidro, para ter junto comigo, além das fotografias, uma outra referência cromática do lugar. Quando penso no Laranjal, imediatamente me vem as ruas internas de areia e o momento vivido nelas, aquela imensidão de areia... o tempo no ar dessas árvores... da terra surgimos para terra voltamos.

Assim, começo a experimentar com os próximos cianótipos com o objetivo de chegar a uma aproximação da informação cromática das ruas internas do Laranjal/RS, utilizando os principais atributos da cor, no que se refere a matiz, claridade e saturação.

¹⁹ Esse processo da modificação da cor da imagem pela viragem e tonalização, no processo com o cianótipo, será melhor descrito no subcapítulo 3.4 desta pesquisa.



Figura 18 - Areia recolhida das ruas internas de areia do Laranjal/RS. Fotografia: a autora. Fonte: Arquivo pessoal.

No início do processo criativo desta pesquisa, anotava algumas informações técnicas atrás da imagem, ou na mesa de trabalho, e em muitas delas acabei perdendo os dados das anotações. Em virtude disso, tive que experimentar novamente com as cores testadas, pois não tendo todas essas informações técnicas seria impossível obter um resultado mais aprofundado da cor, no processo com o cianótipo. Com a sistematização de dados técnicos nas fichas catalográficas, comecei um estudo mais aprofundado da cor no processo, já que ali registrei detalhadamente o procedimento técnico envolvido no processo criativo. Ainda assim, é importante colocar que o processo com o cianótipo se desdobra em longas horas até se atingir o resultado esperado, “[...] a rapidez dá lugar a horas, dias e semanas... inúmeras são as tentativas durante o espaço tempo”. (BRACHER, 2016, p. 101). Dessa forma, torna-se fundamental anotar as informações técnicas nas fichas para sistematizar os dados do processo executado.



Figura 19 - Imagem escolhida para o estudo de cor. Fotografia: a autora.
Fonte: arquivo pessoal.

Segundo Campos (2007), o comportamento da luz da cor no processo com o cianótipo deve ser entendido considerando dois aspectos importantes quanto a sua função: o primeiro diz respeito à luz como fonte necessária para o processo de queima da matriz emulsionada, sendo o sol a melhor fonte de luz para a exposição deste processo, pois ele emite todos os comprimentos de onda; o segundo aspecto é o que caracteriza a função da luz quando a cianotipia é revelada em sua cor resultante. O que pode ser observado é a incidência da luz branca sobre os químicos e a consequente reflexão na superfície. Nesta fase, é revelada a cor-pigmento, trazendo para o olhar humano uma sensação que, de acordo com seu comprimento de onda, produzirá na retina a definição da cor azul. Pode-se dizer que a emulsão do cianótipo apresenta características de pigmento como substância impregnada num suporte. Conforme Campos,

O produto final, resultado de uma ação da luz sobre uma química fotossensível, reage como qualquer cor pigmento refletindo a luz e informando a sensação da cor azul. Ainda que não apresente incorporamento de uma tinta, reage como tal, pois é aplicada sobre um suporte e sensibiliza a vista como qualquer outro pigmento. (CAMPOS, 2007, p. 55).

Além da cor azul, pode-se também trabalhar com a viragem e a tonalização de um cianótipo, obtendo-se outras cores que não somente esta. Segundo Monforte (1997), a tonalização de um cianótipo é possível, mas é importante estar aberto ao imprevisto e à instabilidade gerados por essa experimentação. É importante colocar aqui que tonalizar um cianótipo, segundo Kenji Ota, não implica absolutamente na geração de outro processo fotoquímico:

Não se pode levar ao pé da letra o nome ciano- azul. Quando se muda de cor não se renomeia o processo. O que ocorre com a tonalização é que o X banho escolhido provoca uma ação-reação na base química do processo que resulta em uma alteração cromática, continuando sendo cianótipo, mas agora com tonalização ou viragem X, Y, Z. (OTA, mensagem pessoal, 2016).

Enquanto avaliação do produto da cianotipia no que se refere à colorimetria²⁰, considere como parâmetro de definição de cor um dos sistemas mais empregados por restauradores, geólogos, botânicos, arqueólogos, etc., o sistema de Albert

²⁰ Ciência que atribui às cores referências precisas, que prescindam de resposta psicofisiológica do observador.

Munsell. Sua finalidade é descrever o matiz, a claridade, ou valor e a saturação ou croma, os três atributos fundamentais da cor, aplicáveis também para a cianotipia.

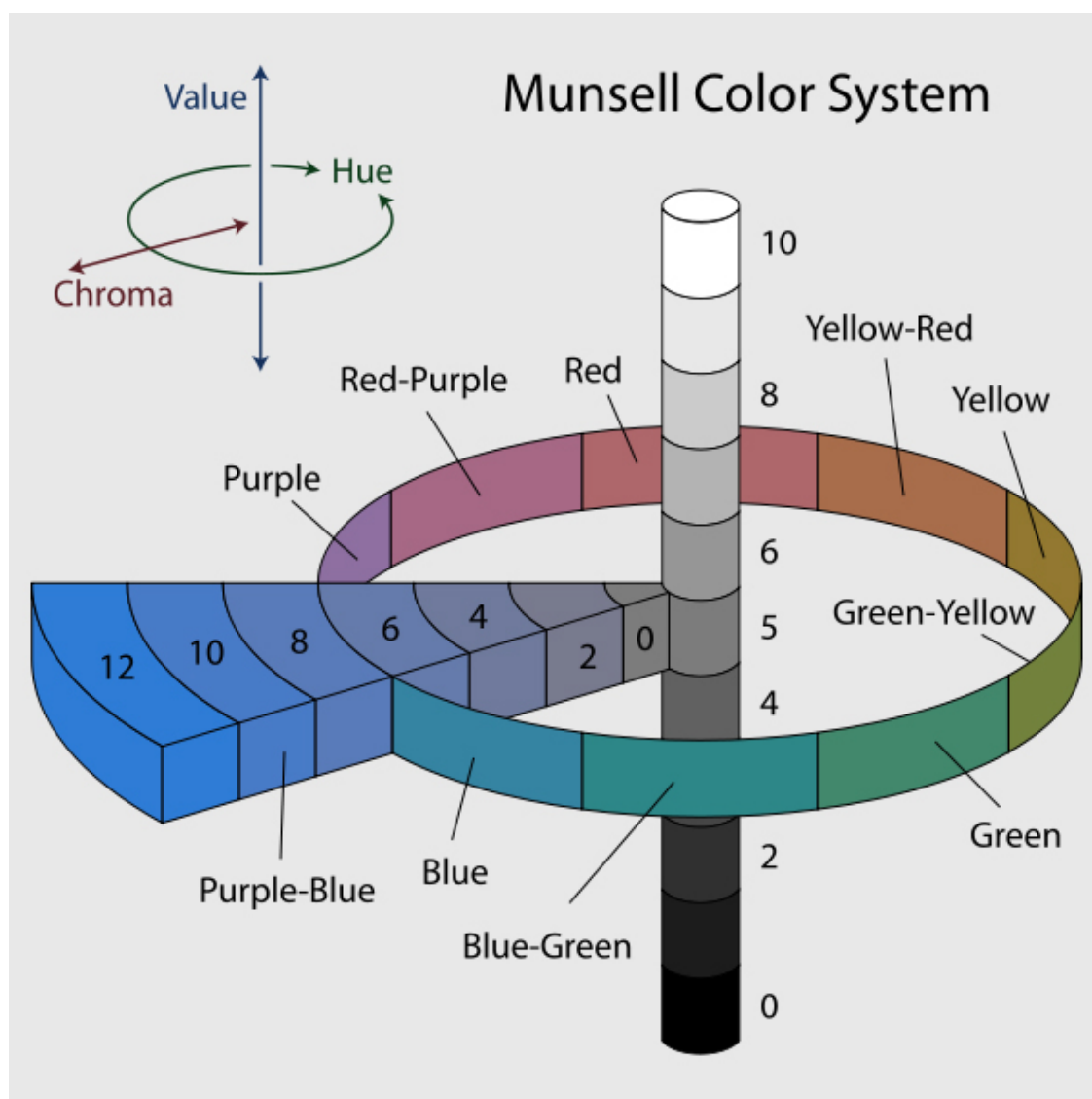


Figura 20 – O sistema de Albert Munsell. Fonte: wikipedia²¹

O Sistema de Albert Munsell baseia-se na ideia de que possíveis combinações dos três atributos das cores podem ser dispostas em um gráfico tridimensional. O sistema é representado por um círculo dividido em cinco cores primárias (matizes principais) com mais cinco intermediárias. O matiz caracteriza-se pela posição, no sistema de Munsell, no círculo horizontal; a saturação ou croma é dada, no diagrama,

²¹ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Munsell-system.svg>>.

na direção dos raios do círculo, no eixo radial, e a claridade ou valor, no eixo vertical, variando, no gráfico, do branco ao negro cromático. Segundo Guimarães, tomando por base as três características principais da cor utilizadas no sistema de Albert Munsell, o matiz, o valor e o croma, estes poderiam assim ser definidos:

Por matiz entendemos a própria coloração definida pelo comprimento de onda; é o que determina o que conhecemos por azul, vermelho, verde, etc. Por valor, entendemos [...] quando a cor se aproxima do branco ou do preto. Por croma, entendemos a saturação ou grau de pureza da cor. (GUIMARÃES, 2000, p. 54).

Para os experimentos a seguir com o processo de cianotipia, opto por utilizar o mesmo negativo, já que cada negativo apresenta gradações e passagens de luz diferentes. Como suporte, escolhi, para esse estudo, trabalhar com o tecido de algodão cru, pois esse era o suporte que estava experimentando nessa fase. Decidi também continuar experimentando tonalizar as imagens com erva-mate, por esse elemento portar um valor simbólico, no seu contexto. O chimarrão (erva-mate mais água quente) é uma bebida característica da cultura do sul da América do Sul legada pelas culturas indígenas. Na cidade de Pelotas, é uma bebida tradicional de sua cultura.

Primeiramente, foi realizado o experimento com o processo de cianotipia sem tonalizar a imagem com erva-mate (Figura 21 – Cianótipo 21.1). Logo após a exposição ao sol, o cianótipo 21.1 foi colocado em uma bandeja com água corrente até que todo o excesso da solução sensibilizadora fosse lavada, depois foi deixado em um varal para secar. Já o cianótipo 21.2 (Figura 21) foi exposto ao sol, lavado em água corrente e, logo em seguida, foi banhado em uma bandeja com 3 colheres de erva-mate mais 500 ml de água quente, não ficando muito tempo no banho. Em comparação com o cianótipo 21.1 que não foi tonalizado com erva-mate, percebe-se que o cianótipo 21.2 apresenta uma cor mais escura em relação ao cianótipo 21.1. Observa-se ainda que as duas imagens apresentam o mesmo matiz azul. Já o cianótipo 21.3 foi banhado na erva-mate com água quente por um período mais longo em relação ao cianótipo 21.2, o que fez com que o cianótipo 21.3 ficasse mais escuro se comparado ao cianótipo 21.2.



Cianótipo 21.1

Cianótipo 21.2

Cianótipo 21.3

Figura 21 – Primeiros experimentos, utilizando como suporte o tecido. As duas imagens (21.1 e 21.2) apresentam-se um único matiz azul. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

A partir destas primeiras imagens, começo a fazer mais experimentos com o cianótipo, para tentar chegar à sensação cromática das ruas de areias do Laranjal. Assim, na Figura 22.1, experimento fazer, logo após a lavagem do cianótipo, uma viragem, mergulhando o cianótipo em uma bandeja com água e carbonato de sódio, para em seguida tonalizar o cianótipo com erva-mate. O que pode ser observado em relação a essas duas imagens da Figura 22 é que o cianótipo 22.1, em comparação com o cianótipo 22.2, apresenta uma cor menos intensa, mais apagada, ou seja, menos saturada em relação ao cianótipo 22.2. Nota-se, nestas imagens, que o resultado já não é mais o matiz azul. Em relação a essas duas imagens, o que se pode observar no processo é que o cianótipo 22.2 permaneceu sob o sol com mais dois minutos de exposição em relação a figura 22.1, e também foi banhado mais tempo na erva-mate. Os químicos para os dois cianótipos tiveram a mesma proporção: 20g de citrato férrico amoniacal, e 8g de ferricianeto de potássio misturados em 100 ml de água destilada.

**Cianótipo 22.1****Cianótipo 22.2**

Figura 22 – Nesses experimentos, o resultado já não é mais o matiz azul. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Após a realização dos experimentos acima, permanecia insatisfeita com a sensação cromática destas imagens. Assim, tento inverter o procedimento que realizei com elas (Figura 22). Experimento, na Figura 23, após a lavagem do cianótipo, mergulhar a imagem em uma bandeja com erva-mate e água quente, e depois mergulhar um pincel na água com carbonato de sódio e passar sobre a imagem. Em relação a esses dois cianótipos, percebe-se que o 23.1 é menos saturado em relação ao 23.2. Nessas duas imagens, o que se experimentou de diferente foi o horário da exposição ao sol: o cianótipo 23.1 foi exposto por volta das 15h, quando os raios de sol são menos intensos, já a exposição do cianótipo 23.2 aconteceu por volta das 11:h30min. Em relação aos químicos utilizados, observou-se que o cianótipo 23.1

continua sendo experimentado com a proporção de 20g de citrato férrico amoniacal para 8g de ferrecianeto de potássio. Na segunda imagem, segundo a anotação que fiz na ficha catalográfica, quando preparei a emulsão, foram utilizadas mais ou menos 8g de ferricianeto de potássio. Nessa ficha catalográfica anotei que havia um erro no processo químico, no ferricianeto de potássio. Por ter colocado somente essa informação na ficha, não consegui identificar quantas gramas de ferricianeto de potássio usei na emulsão do cianótipo 23.2, o que fez com que continuasse meus experimentos, para tentar saber como tinha conseguido esse resultado cromático, já que para mim era o mais próximo da sensação cromática das ruas de areias do Laranjal.



Cianótipo 23.1



Cianótipo 23.2

Figura 23 – O horário e o tempo de exposição ao sol influencia a cor no cianótipo. Fotografia: a autora.
Fonte: arquivo pessoal

Em relação às três imagens em seguida (Figura 24), comecei a manipular os químicos para tentar chegar ao resultado do cianótipo 23.2. No cianótipo 24.1, utilizei a proporção de 20g de citrato férrico amoniacal e 8g de ferricianeto de potássio para 100 ml de água destilada; no cianótipo 24.2, utilizei a proporção 20g de citrato férrico

amoniacoal e 5g de ferricianeto de potássio para 100 ml de água destilada; por fim, no cianótipo 24.3 utilizei a proporção de 20g de citrato férrico amoniacoal e 11g de ferricianeto de potássio para 100 ml de água destilada. O que se pode perceber é que essas possibilidades de variação alteram, ainda que ligeiramente, a saturação da cor do cianótipo. Todas estas três imagens foram expostas ao sol durante 5 a 6 minutos, na mesma fonte de luz do sol.



Figura 24 – Últimos experimentos de cor com a imagem. Fotografia: a autora: Fonte: arquivo pessoal.

Dessa forma, o que se pode concluir é que, embora tenha sido utilizada a mesma fonte de luz, o mesmo tempo de exposição e suportes com as mesmas características, as diferentes proporções dos elementos químicos entre si produzem resultados cromáticos distintos em relação à saturação da cor. Também foi percebido que o horário e o tempo de exposição ao sol, o tempo do cianótipo na bandeja com erva-mate e água quente, a viragem com carbonato de sódio, influenciam a cor do cianótipo em relação às três principais propriedades da cor: matiz, claridade e saturação.

Para finalizar o estudo da cor na cianotipia, foi realizada uma paleta cromática de claridade e uma paleta cromática de saturação, a partir dos experimentos com os

cianótipos anteriormente descritos. Foi recortado no Photoshop o mesmo pedaço da imagem da figueira, localizado na parte de baixo da imagem, do lado direito.

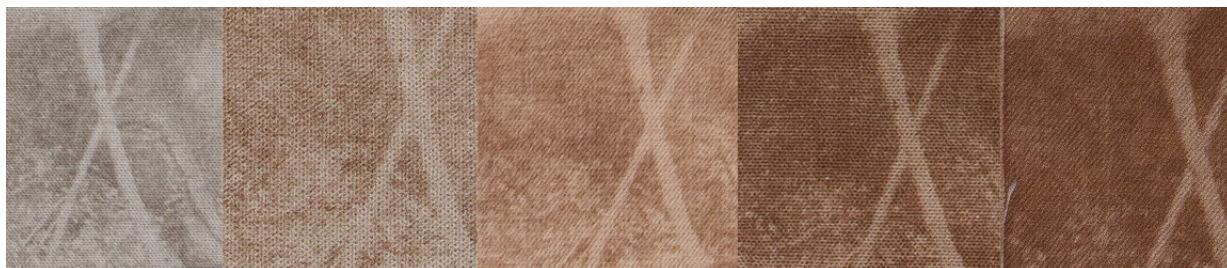


Figura 25 – Paleta cromática de saturação. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 26 – Paleta cromática de claridade. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

3.5 A travessia artística em *Areias do tempo*: lidando com a matéria fotográfica no cianótipo:

Comecei o processo prático da pesquisa experimentando com as imagens de ângulos gerais das figueiras. Nessa época, precisava testar os materiais envolvidos no processo de cianotipia. Quanto aos suportes, fui experimentando as imagens com dois tipos de papéis que já vinha utilizando em minha trajetória artística: o papel de aquarela Montval e o papel de aquarela Montval Torchon, ambos da Canson. Precisava perceber como as imagens iniciais fotografadas iam se transformando e modificando no processo do cianótipo.



Figura 27 – Primeiras imagens testadas com cianótipo e as fichas catalográficas. São Paulo, 2016. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal²²

A ideia inicial para a construção do trabalho era eleger uma imagem principal, que seria as imagens das figueiras, responsável por viabilizar a associação com outras informações visuais que poderiam ser tanto os documentos da escravidão, que havia pesquisado nos jornais do século XIX, na Biblioteca de Pelotas/RS, como imagens de

²² Imagem publicada no artigo de minha autoria em parceria com Edson do Prado Pfitzenreuter, intitulado “Experimentações com os cianótipos: uma relação com a matéria” (2017). Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13255/8202>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

arquivos de família. Questionava-me na época em que ponto a memória, a experiência vivida e rememorada se entrecruzavam com o processo de criação e como expressar essa relação através das imagens criadas. Perguntava-me como romper com o paradigma de fotografia em que a valorização está no primeiro clic. Comecei, assim, a investigar a relação entre a memória, a fotografia e o processo criador pautada pela experimentação e pelo estudo da técnica com cianótipo.

Usei como ponto de referência, nesta fase inicial, o trabalho dos fotógrafos-artistas Kenji Ota, Eustáquio Neves e Cris Bierrenbach. Ota cria suas obras a partir de técnicas de fotografia do século XIX, como Marrom Van Dkye e cianótipo. A materialidade da imagem fotográfica e os rastros de seus gestos são características de sua obra. As ocorrências aleatórias como manchas, variações tonais, apagamentos da imagem, são pontos do processo a ser explorado: “o uso de diferentes processos alternativos valendo-se das contaminações químicas, em suas experimentações, questionam a permanência e a longevidade da imagem, bem como a pureza dos procedimentos mais tradicionais.” (BRÄCHER, 2012, p. 53).

Já Neves se serve de vários negativos, cópias de imagens e informações verbais que ganham forma durante o processo criativo. A superposição das camadas em sua obra imediatizam a percepção, ao colocar sua própria experiência de vida nelas com referência à memória e às questões raciais e sociais. Para romper com o paradigma de uma fotografia convencional, Eustáquio Neves parte de uma “expansão da experiência do visível, não acredita apenas no registro da câmera fotográfica e produz uma imagem permeada por outras imagens que ampliam significativamente nossa percepção”. (FERNANDES JR, 2005, s.p.).

Cris Bierrenbach é uma artista fotógrafa que desenvolve um trabalho importante na construção de uma linguagem pessoal, experimentando com os processos alternativos de fotografia do século XIX. Bierrenbach explora ao máximo as questões técnicas da fotografia. Sobre seu trabalho, Miguel Chaia comenta que “constituem-se em comentários sobre as possibilidades da fotografia e resultam do aprendizado e controle das técnicas artesanais do século XIX, dos recursos analógicos do século passado e do digital do tempo presente”. (CHAIA, 2005, s.p.). Um ponto que faz a fotógrafa ser referência para esta pesquisa é a questão da linha como eixo de sua exploração estética, conduzindo respostas diferentes para cada

trabalho que vai surgindo, ou se desdobrando. Em *The Lines of My Life*, de 1994, elas aparecem como marcas do tempo.



Figura 28 – Kenji Ota, Vandyke sobre Cianótipo com papel artesanal de algodão, 1996. Fonte: arquivo de Kenji Ota



Figura 29 – Eustáquio Neves, da série *A boa aparência*, 1999-2000. Fonte: Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades²³

²³ Disponível em: <<https://www.ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/12542/sob-a-luz-tropical-racismo-e-padroes-de-cor-da-industria-fotografica-no-brasil>>.

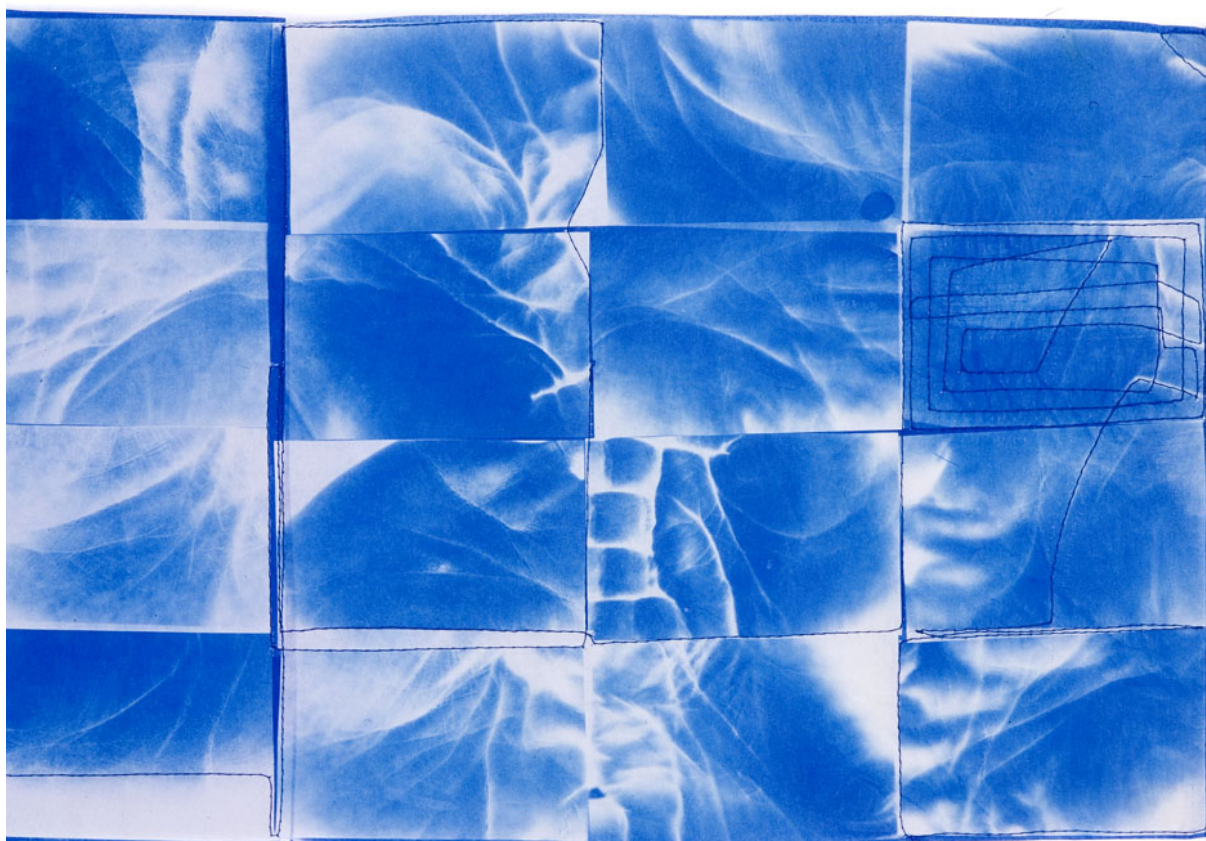


Figura 30 – Série *The Lines Of My Life*, Cris Bierrenbach Cianótipo sobre papel de arroz – 215 x 25 cm [1995]. Fonte: Cris Bierrenbach (*site da artista*)²⁴

Logo depois de reveladas as primeiras imagens em azul, no processo criativo para esta pesquisa, experimentei fazer viragens e tonalizar as imagens, utilizando café, água oxigenada, chá, amônia e, por último, testei a erva-mate. A cada imagem materializada, nestas experimentações com o cianótipo, começava a percebê-las de uma outra forma. O gesto repetido do fazer, proporcionado por essa técnica, faz com que se tenha um tempo maior com a imagem. Para Flusser (2002), toda a imagem técnica devia ser simultaneamente conhecimento, vivência e modelo de comportamento, indicando a necessidade de olhar demoradamente para cada imagem, vaguear nela, como comenta Flusser, de modo que “o antes se torna depois e o depois se torna antes. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno”. (FLUSSER, 2002, p. 8).

²⁴ Disponível em: <<https://crisbierrenbach.com/pessoal/foto/the-lines-of-my-life/>>.



Figura 31 – Imagem trabalhada e experimentos com viragem e tonalização nos cianótipos, 2016. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

E foi ao olhar muitas vezes para essa imagem (Fig.31) que percebi que da próxima vez que fosse fotografar as figueiras seria de ângulos mais fechados. Entre as várias imagens que tinha comigo, no computador, selecionei a única que havia feito desse ângulo. Através de suas raízes enroscadas no caule, poderia sentir um tempo pulsando ali. Além disso, conhecia essa figueira desde pequena e, ao passar por ela, sempre me vinham lembranças do meu avô paterno no Laranjal. De algum modo, olhar essa figueira ou a imagem dela o trazia um pouco de volta. Logo depois das experimentações, coloquei essa imagem na parede, em frente a minha escrivaninha, e junto dela coleí uma imagem que tinha ganhado do arquivo de minha avó, já há algum tempo. Essa foto em analógico, tirada por minha avó, sempre me levantou vários questionamentos em torno de sua leitura. Transcrevo abaixo parte de minha escrita no diário de criação:

[...] agora olhando essa foto, me pergunto aonde é isso? Não reconheço a janela à esquerda da imagem. Essa imagem me chama a atenção pela imagem do corpo do meu vô à direita. Depois de sua morte ela me traz um pouco dele. Seu gesto é uma captura que só quem conhece muito ele como a minha vó, poderia captar desse jeito. Por mais que seu rosto não apareça, sinto ele presente, inteiro nessa foto. Um gesto que era só dele, que por mais que se tentasse descrever, não seria tão inteiro como ele está nessa imagem. A esquerda da imagem tem umas mãos, de quem são elas? Mesmo que essa fotografia tenha como centro a minha imagem de criança, não é o que mais me chama atenção. Logo que pego a imagem para digitalizar, percebo que do lado esquerdo da imagem não é uma janela e sim uma televisão [...]. (DIÁRIO DE CRIAÇÃO E PROCESSO, 2016).



Figura 32 – Imagens em frente a minha escrivaninha. Fotografia analógica do arquivo de minha vó e imagens em cianótipo. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Ao colocar essa imagem na parede, percebo que não é tanto a imagem individual que importa para a pesquisa *Areias do tempo*, mas a multiplicidade de significados que ela pode assumir mediante a sua relação de encadeamento com outras. Me vem o atlas de *Mnemosyne* do historiador alemão Aby Warburg, no qual ele realiza uma investigação imagética comparativa que procura verificar a sobrevivência dos temas clássicos, através do tempo, segundo uma abordagem anacrônica. O que me interessa em seu trabalho é a temporalidade de imagens distintas e o tema da memória: *Mnemosyne*, de Warburg, é “um quebra-cabeça sempre em construção [...] e a memória, um espaço de pensamento”. (SAMAIN, 2012, p. 56).

O que se propõe a partir de Warburg é uma reflexão sobre a imagem como dimensão simbólica, transitória, cuja articulação com outras imagens constrói outros referentes de memória e, conseqüentemente, um atlas de memória coletivo. Penso que o conceito de rizoma de Deleuze e Guatarri (1995) funciona muito bem como sustentação filosófica *a posteriori* do sistema elaborado por Warburg, já que “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo”. (DELEUZE, GUATTARRI, 1995, p. 17).



Figura 33 - Experimentação com sobreposição de camadas (fotografia da figueira com fotografia do arquivo de minha avó). Tonalização com erva-mate. Imagem digitalizada a partir do cianótipo, 2016. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal²⁵

Quando retornei ao Laranjal, em 2017, antes de começar a fotografar as figueiras, fui pesquisar na Biblioteca Pública de Pelotas alguns documentos da escravidão nesse lugar, cartas de alforria, anúncios de compra e venda de escravos no jornal desta cidade, no século XIX. A ideia, na época, era interpor camadas de memórias entre as imagens diversas. Além disso, queria entender um pouco desse lugar, pois acredito que, embora parta de uma memória pessoal, há um viés de memória coletiva nas raízes e paisagens das figueiras que guardam a memória desse lugar. Editei no software de edição Photoshop alguns documentos da escravidão para transformá-los em negativo. Tentei sobrepor as camadas das figueiras a algumas frases destes documentos, realizei vários experimentos com as palavras e as imagens, mas não fiquei satisfeita com o resultado.

²⁵ Esta imagem foi selecionada para participar, na categoria Propostas Artísticas, do III Seminário de Pesquisa em Artes e Linguagem do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IA/UFJF). Ela fez parte de uma exposição do Seminário durante os dias 28 a 30 de novembro de 2016. Disponível em: <http://www.ufjf.br/seminarioacl/files/2016/08/spacl_2016_caderno_de_resumos-1.pdf>.



Figura 34 - Documentos da escravidão no jornal de Pelotas, do século XIX. Experimentação com o cianótipo e fotolito. Fonte: arquivo pessoal.

Entrei em um vazio. Não conseguia achar mais sentido no que estava fazendo. Tive então que parar. E nessa pausa achei uma pequena caixa de minha tia avó materna no armário do meu quarto no Laranjal (herança que tinha ficado para a minha irmã, mas há mais de dois anos ela estava ali). Aquela caixa e seus materiais, desde então, começaram a me acompanhar. Nessa época, já tinha esgotado as experimentações e aquela caixa foi um respiro. Como senti que não deveria pegar para mim nenhum dos materiais dela, e queria que alguns deles estivessem comigo em São Paulo, comecei a selecionar alguns de seus objetos para experimentar com a técnica de cianótipo por contato através da sombra e luz.

Lembrei do trabalho *Shadows in the wild - Cyanotype impressions of discarded objects*²⁶, do artista Sebastian Abugattas. Esse trabalho é formado por uma série de cianótipos realizados com objetos que o artista encontrou em sua vizinhança, em Dalston, Londres. Segundo Abugattas, os objetos ajudam a entender o seu meio e como ele se encaixa nele. Na perspectiva do artista, a impressão dos objetos, realizada através da técnica de cianótipo, revela o que não queremos mostrar a ninguém, uma vez que esses objetos foram descartados com a intenção de apagar o passado. Para Abugattas, a sombra proporcionada pela técnica de cianotipia torna-se

²⁶ Ver trabalho disponível em: <www.sebastianabugattas.co>.

a única prova da existência temporária dos objetos, deixando pistas sobre as pessoas que o usavam.

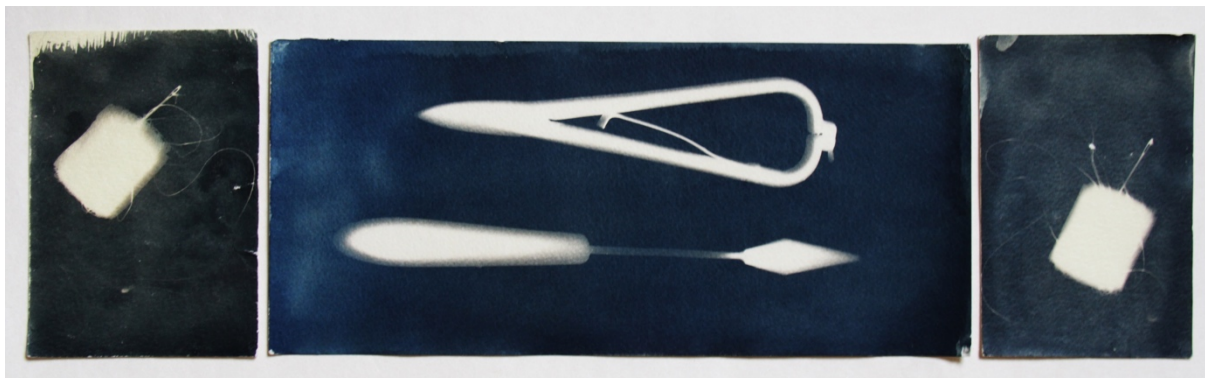


Figura 35 – Cianótipo por foto. Contato dos materiais de minha tia avó. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Assim fui percebendo que na criação artística comprometida com a matéria, pele e carne conhecem as entranhas das coisas para renovar, para intervir. Um gesto herdado dos antepassados, que é preciso ouvir: “o espírito faz a mão, mas a mão também faz o espírito.” (FOCILLON, 2002, p. 128). Um fazer e um conhecimento que vivem da cumplicidade entre a realidade sensível e os devaneios. Na caixa também havia linhas e agulhas, o que me levou a começar a experimentar o bordado e a costura sob a matéria fotográfica.

Esta intervenção, com a costura manual, acrescentou aos aspectos da superfície da imagem fotográfica outras camadas de significados, sobretudo no sentido tátil, nos vestígios impressos. Mas, ao costurar a superfície do papel, no qual até então estava trabalhando, sinto o suporte duro, não maleável ao trabalho com a agulha. Assim, mudo o suporte de minhas imagens para o tecido, para logo depois retornar ao papel e, finalmente encontro o suporte que minhas imagens pediam, o papel japonês. A partir daí conheço diversos artistas que trabalham a partir destas mesmas operações, na arte contemporânea, com trabalhos que suscitam diretamente questões sobre a memória e as construções da identidade, como o trabalho *Bastidores*, de Rosana Paulino²⁷.

²⁷ Disponível no site da artista em: <<http://www.rosanapaulino.com.br>>.



Figura 36 – Experimentação com tecido e cor. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Após mexer na caixinha, minha tia, irmã de minha mãe me deu de presente o arquivo fotográfico dessa minha tia avó da caixinha e junto dele veio a imagem de minha bisavó e imagens de minha avó e tataravó. Do mesmo modo como coloquei a fotografia do arquivo do meu avô paternal na parede, coloco essa agora, de minha bisavó, junto aos outros experimentos com o cianótipo, assim imagens surgem, mais memórias, negativos, recortes, papéis, escritos, livros de receitas de minha vó, de minha bisavó. Encontro no arquivo de minha tia avó, uma imagem de minha tataravó ... minha cabeça gira. Mais e mais imagens, recortes.... sinto esses fragmentos como a areia sem principio e nem fim. Linhas se enrolando uma nas outras e cada vez que vou me aprofundando nos arquivos de minha família tudo se embaralha... se embarça... enrola... desenrola. Passagens de gerações. Passagens de temporalidades distintas em algumas delas eu também apareço... tudo se confunde... “o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu”. (DIDI- HUBERMAN, 2012, p. 211). No diário de criação, escrevo sobre a imagem de minha bisavó:

Olho para a imagem de minha bisavó e em alguns momentos me olho, vejo minha mãe e minha vó maternal que perdi. Que época era essa foto? 1800? Será que ela estava sentada ali na época da escravidão? Agora no photoshop aproximando essa imagem vi que na sua mão esquerda ela segura uma flor. Que flor é essa que ela segura? Porque segura essa flor? Ao olhar

novamente essa imagem, no mesmo dia, à noite, lembrei-me de duas memórias que sempre me vem de minha vó maternal... memórias involuntárias que vem com aquela carga envolvida como se minha vó materna estivesse comigo na hora em que elas chegam. Escrevo aqui no diário o que agora me vem dos últimos momentos que tive com a minha vó antes de sua partida:

Não lembro da ordem... se antes conversamos na sala da televisão, ou se estivemos no seu quarto. Na sala da tv lembro de sentar em seu banquinho verde, na sua frente ... olho a olho, alma a alma: na mesma linha de seus olhos; seus óculos fazia parte do meio entre nós. Mas voltando para o seu quarto... na mesinha ao lado direito de quem entra, o porta-retrato de meu vô que não cheguei a conhecer. Na frente do porta-retrato uma flor vermelha. A memória que guardo dessa imagem no quarto da minha vó, me vem inteira agora, parece que estou percorrendo sua casa, parece que estou em sua porta visualizando tudo aquilo que vivi naquele tempo. O que essa imagem que agora está na minha frente de minha bisavó quer me dizer? Será que a flor tem relação com as duas imagens? (DIÁRIO DE CRIAÇÃO E PROCESSO, 2017).

Início experimentando as imagens das figueiras junto com a imagem de minha bisavó, sobreponho uma na outra. Escolho as mãos que carregam a flor e, a partir desse recorte, transformo em negativo. Exponho ao sol, tento sobrepor uma imagem na outra, como fiz com a imagem de meu avô com a figueira. Retomo outros negativos, imagens das figueiras, anúncios de compra e venda de escravos em jornais do século XIX da cidade de Pelotas, receitas de minha avó e de minha bisavó, mas, quando a imagem se forma pelos raios de sol, não vejo sentido.

Começo então a recortar os negativos, vou montando os fragmentos, junto-os com durex, exponho ao sol. Ainda tenho algumas folhas das figueiras do Laranjal, alguma areia no potinho, alguns pequenos galhos, alguns negativos inteiros, tecidos e papéis recortados, fotografias analógicas do arquivo de minha tia avó, vidros quebrados durante o processo, receitas de doces escritas por minha vó; vestígios de tempos diferentes... Tento juntar esses fragmentos de imagens com a areia das ruas do Laranjal. Percebo que meu interesse pelos vestígios da memória vem dessa experiência produzida pela criação:

[...] tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Para Didi-Huberman, a montagem será uma das respostas ao problema de construção de historicidade, escapando, tornando visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto,

cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto: “a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).



Figura 37 – Experimento usando a imagem da minha bisavó e as imagens das figueiras. Técnica: cianótipo com viragem e tonalização com erva-mate. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 38 - Lambe-lambe produzido para o evento Lambe na Laje, realizado pela Red Bull, São Paulo. 2017. Imagem produzida a partir da imagem de arquivo de minha bisavó com o processo do cianótipo mesclado com o processo digital. As tipografias da imagem foram retiradas dos arquivos de jornal do século XIX de venda e compra de escravos. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal

Mutações que acompanham o olhar, o pensamento, a escrita. Intervenções, recortes, inclusão, exclusão, sobreposição. Entre os restos de recortes, novas formas surgem. Na medida em que essas imagens resistem, elas entram em processo de constituição de uma nova ordem do sensível. Geraldo Barros já mostrava muito bem esse procedimento com seu trabalho *Sobras*, no qual transformava suas fotografias de viagem e arquivos pessoais de família trabalhando com fragmentos de recortes de negativos, interferindo na matriz, permitindo “uma dessacralização da técnica fotográfica”. (GRECCO, 2011, p. 113).

4 AREIAS DO TEMPO

A areia coletada no Laranjal que tenho aqui comigo num pequeno pote de vidro modificou-se. Ela já não tem a mesma cor de quando a coletei nas ruas do Laranjal. O olhar, o pensamento, a obra e o caminho do processo criativo de *Areias do tempo* também se transformou. Segundo Bergson (2006), uma vez que o passado se conserva em si, enquanto o presente sempre passa, é todo o nosso passado que coexiste com o nosso presente. Coexistimos com a duração em consonância com as coisas que nos rodeiam. As coisas e os seres só duram porque se modificam para continuar durando. A duração para Bergson (2006) é o que há de mais íntimo em cada coisa, e é preciso conceber o mundo a partir da coexistência de diferentes durações. Para Bergson (2006), o ser é alteração e mudança, nada é fixo e inalterado; para *Areias do tempo* também não é. A própria vida é duração se diferenciando.

Nossa duração não é o instante que substitui um outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. (BERGSON, 2006, p. 47).

A questão que fica em *Areias do tempo* é: como pode, então, a imagem fotográfica comportar a passagem dos tempos? Como o tempo e suas modificações vão aparecer na matéria fotográfica? Onde fica a marca, o vestígio, onde fica o rastro do tempo na matéria? De que maneira a imagem fotográfica terá uma relação com a questão do tempo e do movimento?

Phillipe Dubois, quando de sua participação especial na disciplina do mestrado Fotografia: Hibridismos e Intertextualidades, oferecida na Unicamp, mostrou com diversos exemplos de que maneira as imagens vão ter uma relação com o tempo e com o movimento. Um dos artistas-fotógrafos que trouxe como exemplo foi David Claerbout²⁸. A experimentação em seus trabalhos envolve o cruzamento entre a imagem estática e a imagem em movimento com a ideia de tempo nas duas linguagens. A fotografia, para Claerbout, foi acrescentando movimentos e libertando-se da sua imobilidade, e o filme foi impondo uma suspensão, uma paragem. Além desse artista, Dubois também mostrou como o instantâneo consagrou a fotografia à

²⁸ Ver trabalho de David Claerbout disponível em: <<https://davidclaerbout.com>>.

imobilização do movimento, e que a natureza da fotografia não exclui o movimento. Como comenta Debb Cabral (2015, s.p.), a esse respeito,

Chegando à contemporaneidade, dos anos 2.000 para cá se viu que a definição da fotografia como o congelamento do instante não é mais sustentável. Isso pode ser bem observado no trabalho do fotógrafo David Claerbout que também exhibe esse ponto de encontro entre a fotografia e o filme.

Nas palavras de Dubois (CABRAL, 2015, s.p.),

Não tem mais essa ideia de exclusão, mas uma ideia de variação contínua entre um e outro. É a elasticidade da imagem. O instante não é mais o contrário da duração e hoje os artistas usam essas variações de velocidade como Marey já fazia, muito antes, em seu tempo.

Também em contrapartida ao paradigma do fixo na fotografia, o fotógrafo alemão Michael Wesely é conhecido por seus trabalhos com a imagem fotográfica em longa exposição, capturando um lugar ao longo do tempo, em vez de um momento específico. Wesely mostra a passagem do tempo através da fotografia. No seu trabalho *Open Shutter*, o fotógrafo levou de dois a três anos para tirar uma única foto, capturando a renovação do MoMa em Nova York.

Mais recentemente, em São Paulo, no Instituto Moreira Salles, Wesely iniciou um trabalho chamado *Câmera Aberta*, em que instalou seis câmeras – quatro analógicas e duas digitais – nas fachadas dos edifícios vizinhos à obra do IMS Paulista. Essas câmeras capturaram continuamente imagens das quatro faces do novo centro cultural sendo construído. As imagens foram captadas por meio de uma técnica desenvolvida pelo artista, que utiliza câmeras construídas por ele e que permitem expor um mesmo negativo ao longo de muitos anos, condensando diversos momentos em uma única fotografia. As câmeras registraram a obra do Instituto por quase três anos e foram desinstaladas ao final da construção, em 2017. “Todo o processo de construção [do prédio] deixa rastros na fotografia, e é surpreendente notar o que fica visível”, diz Wesely²⁹.

²⁹ Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>>.



Figura 39 - Câmera Aberta. Fotografia: Michael Wesely Fonte: acervo do Instituto Moreira Salles, São Paulo³⁰

As fotografias de Hiroshi Sugimoto³¹ também perpassam a duração como elemento condutor de seu trabalho, desafiando e questionando a ideia de instante fotográfico. Sugimoto tende para uma abordagem mais conceitual da natureza da imagem fotográfica. Suas obras problematizam de uma maneira sutil com noções de perda, fixação, luz e sombra, real e ilusão, percepção, tempo e memória, a própria linguagem da fotografia. Em uma de suas séries, *Theaters*, ele deixa o obturador ligado durante toda a projeção de um filme. Temos na foto alguns detalhes das salas de cinema e uma tela branca estouradíssima sempre no meio da composição. Em outra série, *Seascapes* – realizada com o obturador aberto por mais de 20 minutos nos diversos mares do mundo –, o que vemos é quase uma pintura minimalista, um quadrado dividido por uma linha. De imediato, não identificamos o referente da foto, e assim ficamos perdidos nessa composição simples e intrigante. Essa ausência de referente concreto nos afasta do tempo supostamente cronológico e objetivo. Para Sugimoto, não há instante definido, há tempo, livre³².

³⁰ Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>>.

³¹ Ver trabalho de Hiroshi Sugimoto disponível em: <<https://www.sugimotohiroshi.com>>.

³² Disponível em: <<https://subversos.com.br/infinity-instant-hiroshi-sugimoto-e-uma-fotografia-das-ideias/>>.

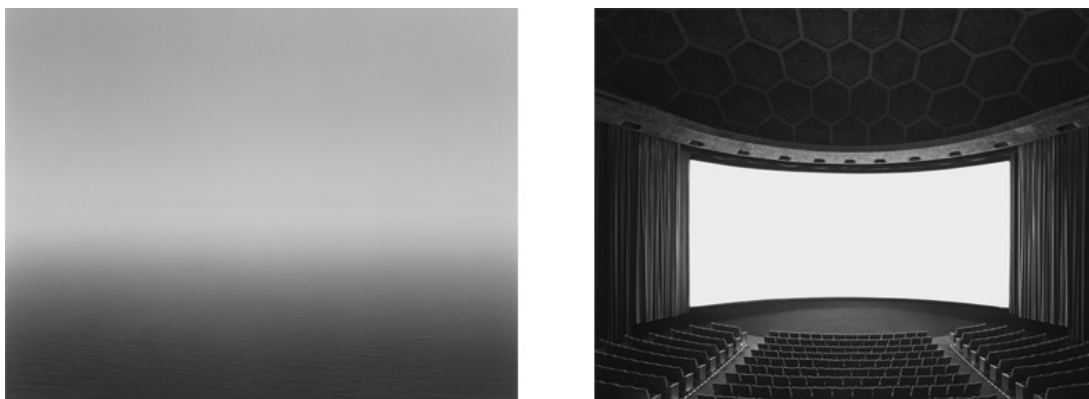


Figura 40 - Imagem da série *Theater* (à direita) e imagem da série *Seascapes* (à esquerda), de Hiroshi Sugimoto. Fonte: Hiroshi Sugimoto (*site do artista*)³³

Segundo Entler (2007), podemos, no entanto, resgatar estratégias que permitem à fotografia construir uma referência ao tempo e ao movimento, mesmo que resulte numa imagem fixa. Ele coloca três possibilidades de representação do tempo na fotografia: um “tempo inscrito” na imagem sob a forma de um borrão; um “tempo denegado”, a percepção do tempo denunciada pelo modo forçado como o movimento é paralisado no instantâneo; e um “tempo decomposto”, o fracionamento de suas etapas num conjunto de imagens distintas que podem compor uma obra fotográfica. Acredito que o trabalho fotográfico final de *Areias do tempo* pertence a esta última possibilidade de inscrição do tempo.

Para Entler (2007), deveríamos pensar a criação fotográfica não como um golpe, mas como um processo que se constrói em etapas e que envolve uma série de escolhas, sendo o resultado uma obra que explicita um percurso, a duração de um olhar. Tal possibilidade remonta às experiências cronofotográficas de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, realizadas no século XIX. Muybridge registrou as fases de um movimento em imagens separadas e estáticas, e fotografou, frame a frame, o galope de um cavalo utilizando 24 câmeras; já Marey inventou o “fuzil fotográfico”, um instrumento composto por um disco com orifícios capaz de captar uma imagem a cada passagem, a uma velocidade de doze frames por segundo, todos registrados numa única imagem. Acredito que estas pesquisas oferecem algumas possibilidades criativas para a realização de algumas obras que são movidas pelo tempo-movimento na duração.

³³ Disponível em: <<https://www.sugimotohiroshi.com/>>.

[...] nunca há instantâneo. Naquilo que chamamos por esse nome já entra um trabalho de nossa memória e, por conseguinte, de nossa consciência, que prolonga, uns aos outros, de maneira que os aprenda numa intuição relativamente simples, tantos momentos quanto se queira de um tempo indefinidamente divisível. (BERGSON, 2006, p. 31).

A fotografia, desse modo, tentar lidar com a duração de outras maneiras, através da passagem do tempo para a instauração do processo do trabalho. O trabalho de David Hockney³⁴ encaminha-se nesse sentido, em que “cada obra é resultado de uma duração que é definida pelo artista quando escolhe o intervalo de tempo entre cada imagem”. (ENTLER, 2007, p. 440). Hockney não quer esconder as deficiências do encaixe, pelo contrario, “decompõe o espaço e o tempo numa série de imagens deixando transparecer as falhas em seus encaixes, ele faz alusão àqueles ‘extra-instantes’ que sempre escapam a cada fotografia, quando considerada isoladamente”. (ENTLER, 2007, p. 44).



Figura 41 - Fotomontagem de David Hockney. Fonte: David Hockney (*site do artista*)³⁵

³⁴ Ver trabalho de David Hockney disponível em: <<http://www.davidhockney.co>>.

³⁵ Disponível em: <<http://www.davidhockney>>.

Percebo que tanto o trabalho de David Hockney quanto o dos artistas citados neste capítulo aproximam-se do processo prático e conceitual de *Areias do tempo*, em que começo a experimentar com pedaços de imagens capturadas de figueiras diversas, para montar um outro “corpo-árvore-figueira”, onde as marcas e as fissuras de todo o processo estão ali, na superfície da imagem.

A ideia, a partir deste ponto, é montar uma figueira de memórias intemporais. Um labirinto sem começo nem fim, sem centro e periferia, uma estrutura de passagem feita de atalhos e desvios e encontros imprevisíveis. Linhas de fuga, sobreposições e costuras, que permitem “explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões”. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 24). Um laço com os vestígios de memórias do processo que vivenciei, tanto criativo quanto espiritual e de vida, com os elementos residuais de um tempo acumulado, com a memória do que já seguiu: “inclusive quando elas são raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com um homem.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20).

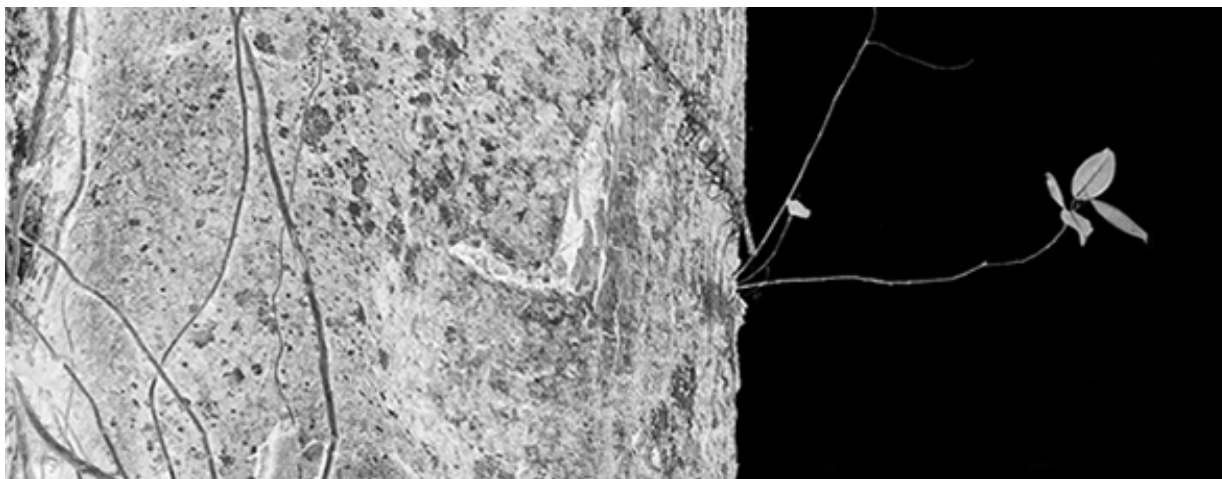


Figura 42 - Negativo da fotografia de um pedaço de caule de uma das figueiras já editado no Photoshop, 2017. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Escolho fotografias de figueiras diferentes, de ângulos fechados, para começar a experimentação. No software de edição Photoshop retiro alguns elementos que não me interessam na imagem, deixando visível somente a casca da árvore e os brotos que nela nascem através das folhas. Quando materializei duas imagens separadas, duas temporalidades distintas, percebi que precisava juntá-las, assim, peguei agulha

e linha e comecei a perfurá-las. Experimentei primeiro o suporte com o papel de aquarela, mas ele me incomodava, pois o papel era estático, duro, e precisava de algo orgânico, maleável. Assim veio a ideia de trabalhar com o papel japonês. Foi um encontro. Depois de várias experimentações, tinha encontrado o suporte que iria direcionar a minha criação daí em diante.



Figura 43 - O papel japonês é uma pele. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Com o papel japonês, abriu-se a possibilidade de moldar a matéria como a “argila no momento em que é pressionada no molde, realidade deformável, isto é, realidade que não tem uma forma definida, mas todas as formas indefinidamente, dinamicamente”. (SIMONDON apud PELBART, 2010, p. 48). Após molhar o pincel em um pote de água e passar sobre o papel, é possível começar a moldar o suporte. As fibras começam a se dissolver, e os dedos vão se prolongando com o papel em uma coisa só; o papel parece vivo. Algo que para mim estava estático pela dureza de outros suportes, se abre a um processo quase escultórico:

Através do duro e do mole aprendemos a pluralidade dos devires, recebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo. A dureza e a moleza das coisas nos conduzem – à força – a tipos de vidas dinâmicas diferentes. O mundo

resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser. E começam os mistérios da energia. (BACHELARD, 2008 p. 16).

Ao olhar essas duas imagens iniciais depois de materializá-las, percebo a multiplicidade de significados que uma imagem pode assumir mediante a sua relação de encadeamento e justaposição com as outras imagens, pelos diferentes fragmentos em um mesmo plano que, somados em uma única imagem, buscam romper a uniformidade da superfície; duas, três, quatro...., trinta imagens, umas com as outras, “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 17). Sobreposições, justaposições, recortes, costuras, diferentes fragmentos este é o conjunto de operações que, somadas em uma única imagem, buscam romper a uniformidade da superfície: “Deste modo, cada foto perde seu caráter indicial e passa a ser um detalhe do conjunto, um elemento estrutural essencial de um todo que é parte e é também todo.” (ADES, 2002, p. 153-154).

Diferentes temporalidades, entre elas os diferentes tempos nas imagens justapostas. Perfuro a imagem com a agulha e sigo o contorno das linhas, das marcas das figueiras. A linha explicitando o passar do tempo, transcorrido em sua própria feitura. Todos os erros, amassados e manchas, fazem parte do trabalho. Faço uma camada, bordo com a linha, não estou satisfeita, sobreponho a camada seguinte, pego a linha, costuro, remendo, sigo as marcas: “O olho vê mas a mão sente”, comenta Focillon (2012). As imagens da matéria, “essa a mão a conhece”, confia Bachelard (1998, p. 2). Com o pincel na água, esculpindo o papel com as mãos, rasgo-o, encontro suas fibras, a superfície é maleável, viva.

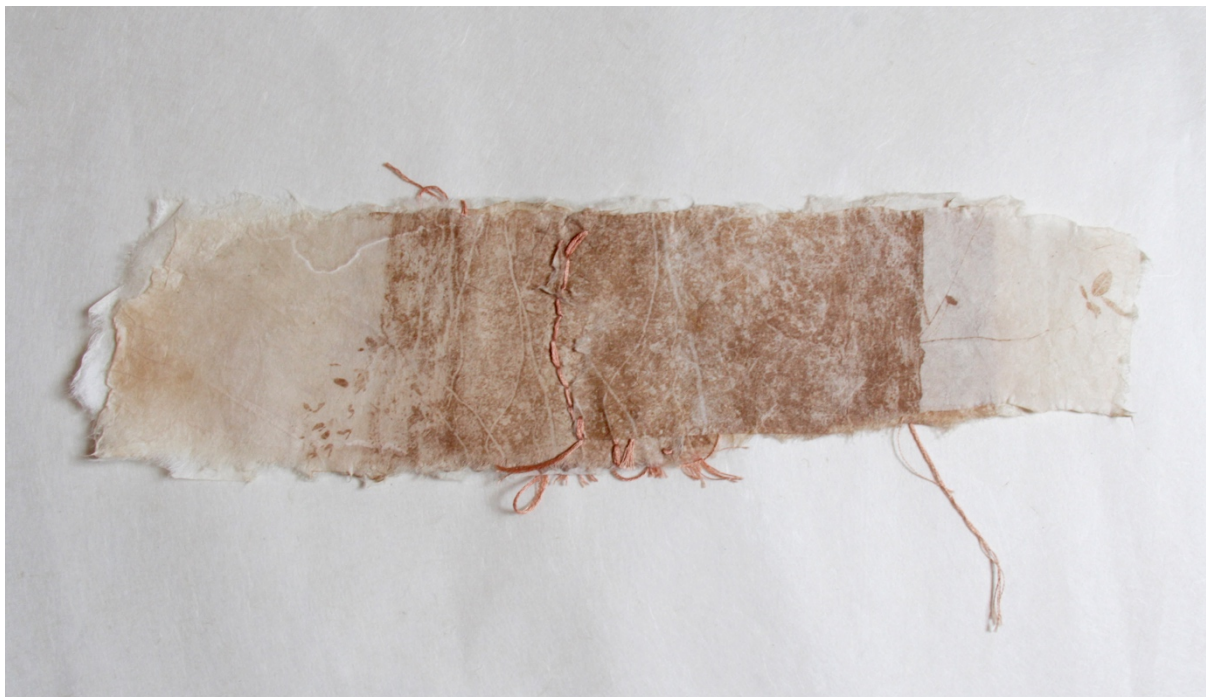


Figura 44 – Início da obra fotográfica *Areias do tempo*. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 45 – Sobreposições de camadas com costuras. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

Camadas vistas como movimentos, erros, desacertos, ressignificando a imagem a cada interferência nela; pode-se dizer que o tempo e a duração em *Areias do tempo* se dilatam na produção e construção das imagens que passa entre pixels, afetos, químicos, e gestos. O tempo alongado proporcionado pela artesanã de impressão da cianotipia abre-se à constante impermanência da matéria, nas diferentes durações dos tempos na imagem. *Areias do tempo* não para de mudar, atualizar-se, nos diferentes tempos e movimento. Ao costurar uma imagem sobre uma outra que já estava feita, cada imagem vai sendo marcada pela outra, toda experiência

com a matéria é mostrada, constituindo o percurso do ato de criação, o registro da história daquela imagem. Um tempo não cronológico onde não se sabe onde começa e termina a obra. Um eterno recomeço, sendo que o próprio inacabamento da obra faz dela o lugar onde o eterno recomeço se torna infinito, assim para *Areias do tempo*, o infinito da obra é o infinito do próprio espírito.



Figura 45 – Em processo - obra fotográfica *Areias do tempo*. Fotografia: a autora. Fonte: arquivo pessoal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minhas inquietações com os vestígios do tempo e da memória se iniciaram com a perda de meus entes queridos. Assim, as questões do tempo, da impermanência e da duração começaram também a fazer parte do trabalho prático, direcionando a pesquisa teórica. A pesquisa *Areias do Tempo*; deu-se assim, no constante vaivém entre esses diferentes registros, como diz Lancri (2002). Pode-se dizer que em uma pesquisa com fotografia estes caminhos se cruzam o tempo inteiro, Rey (2002, p. 130) afirma que “as operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito”.

A experiência e experimentação com o cianótipo me aproximou do ambiente do laboratório de fotografia como um espaço de criação e contato com a matéria pelo toque. Através desse processo, percebi a desaceleração dos gestos, o intervalo, a pausa em cada etapa do processo prático: “[...] a espera não é espera por algo, é abertura da duração naquele que espera à multiplicidade de durações que o rodeiam: ‘minha própria duração’, ensina Deleuze.” (LISSOVSKY, 2012, p. 12). Dessa forma, o tempo alongado proporcionado pela artesanania de impressão do cianótipo abre-se à constante impermanência da matéria, nas diferentes durações dos tempos na imagem fotográfica.

A prática com o cianótipo, seja pelo longo tempo necessário para o preparo dos materiais, ou por sua conexão com um modo de fazer do passado, já me dizia muito sobre a relação que este tipo de artesanania de impressão tem com o tempo: um tempo não cronológico, em que passado, presente e futuro coexistem. Um movimento de atualização do passado no presente que desestabiliza a linearidade do tempo. A prática com o cianótipo é fundamental para as reflexões apresentadas nesta pesquisa e seus desdobramentos, compreendendo a fotografia não só como resultado de uma técnica, mas também como construção e transformação de um pensamento.

Posso dizer que, sentindo o processo desta pesquisa em seu transcorrer, tanto com a parte prática quanto com a teórica, o jeito de lidar com o mundo e com o meu pensamento foi se modificando também, e a dor da perda foi se deslocando para a criação e pulsação vibratória da vida. Um olhar para um todo. A vida é um ciclo em que aprendemos com os movimentos mais sutis da natureza, com os seres orgânicos e inorgânicos, com a matéria móvel e imóvel, com um todo. Para mim, a criação e a

arte se mostram em *Areias do tempo* como uma grande aprendizagem do meu próprio processo de vida aqui na Terra. Começo a perceber e encontrar o passado não como algo que já não é mais ou o que deixou de ser, mas que simplesmente deixou de agir tão drasticamente como dor, como falta:

Inútil e inativo, impassível, ele É, no sentido mais pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele “era”, pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si). (DELEUZE, 1999, p. 41).

Foi no processo entre um fotografar e outro, entre um experimentar com a matéria e tocar nos materiais, junto ao processo com cianótipo, entre o ir e vir pela paisagem, entre a leituras, pensamentos e a escrita que algo foi me abrindo para uma outra coisa. O imóvel se tornou móvel. E essas memórias involuntárias que me vinham sem parar e me atormentavam como dor como falta iam se transformando em outra coisa. Assim começo a ver a memória como experiência do tempo, como duração: “Essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar.” (DELEUZE, 1999, p. 39).

Dentro dos cânones e dos paradigmas da imagem fotográfica está a fixação de uma fração do tempo, concebido como algo fixo e estático, mas é possível ampliar o entendimento da fotografia como imagem - duração em constante transformação. *Areias do tempo* é um exemplo disso, os pedaços das imagens das figueiras podem ir se transformando com o tempo. A obra esta aberta para, a qualquer momento, receber mais uma imagem, mais uma cicatrização com a linha. Camadas umas sob as outras, camadas umas justapostas a outras. Linhas indo e vindo em varias direções. *Areias do tempo* não tem um fim, ela só terminará quando a memória não estiver mais junto a ela: “Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior.” (TARKOVSKI, 1998, p. 64). As dimensões temporais são fundamentais para que possamos nos reconhecer no mundo. Para Bergson (2006), a memória não só nos dá a experiência do tempo, como é a garantia de nossa própria identidade.

Fui percebendo, no decorrer do processo da pesquisa que talvez não precisasse mais me apropriar das imagens de arquivos de família e nem dos anúncios

de escravos em jornais do século XIX de Pelotas/RS para compor com as imagens das figueiras. Durante o processo da dissertação, fui notando que a passagem do tempo pode ser entendida como movimento, como duração, e as marcas, as “cicatrizações” do processo criativo nas imagens poderiam por si só transmitir todo esse movimento, essa mutação.

Através de todo processo com o mestrado: entre a escrita e a parte prática, entre as descobertas e as frustrações, como disse a cineasta Agnès Varda a propósito de seu processo com o filme *Ulysses*, “esse pequeno filme ensinou-me mais sobre mim mesma, do que muitas conversas”. (VARDA apud PHILLIPE, 1994, p. 135-136). O processo com *Areias do tempo* modificou o meu olhar e o entendimento da impermanência das coisas que fazem parte da vida. Se lanço meu olhar para um lugar, quando retorno para ele, esse lugar já não é o mesmo, porque ele muda, pois nem eu sou a mesma, nem o lugar. Mudamos com o tempo, e todas as coisas ao nosso redor mudam também. Vejo as imagens de *Areias do tempo* nas palavras de Dubois:

[...] é preciso ir da consciência da imagem a inconsciência do pensamento. é preciso trilhar, uma vez mais, o trajeto que o aparelho psíquico – fotográfico faz, sem fim, do olho `a memória, das aparências ao irrepresentável. É preciso atravessar as camadas, os estratos como o arqueólogo. Uma foto nada mais é que uma superfície. Ela não tem profundidade, mas possui uma fantástica espessura. Uma foto esconde sempre (pelo menos), uma outra, embaixo dela, através dela, em torno dela [...]. Aí começa a ficção em que consiste toda a autobiografia. (DUBOIS, 2012, p. 35).

Phillipe Dubois (2012), perguntando-se quanto a foto, comenta que não se deve acreditar (demais) naquilo que se vê, pois é preciso ver além, ao lado, através. Camadas e mais camadas, nossa vida enche-se de imagens de marcas, de vivências, de sombras e luzes, de dor e alegria. O processo criativo com a fotografia nesta pesquisa arde, pois ele faz parte da vida e através dele se transmuta tudo também.

REFERÊNCIAS

ADES, D. **Fotomontage**. Barcelona: Gustavo Gili. 2002.

AGOSTINHO. **Confissões**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A água e o sonho**. Trad. Antônio de Pádua. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. **A Energia espiritual**. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A Evolução criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cezar. Última foto: possibilidade da imagem. **Cinética**: cinema e crítica [online], out. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/ultimafoto.htm>>. Acesso em: 15 out. 2018.

BRÄCHER, Andréa. Kenji Ota: um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos. **Estúdio**, Lisboa, v. 3, n. 5, p. 50-54, 2012.

_____. Experimentações com phytotypes: analisando a série Fotográfica “A rainha da neve”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 22., Belém, 2013. **Anais...**, Belém: Anpap, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Andrea%20Bracher.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

_____. Rosângela Rennó e desenho fotogênico: homenagem a Fox Talbot. **Gama**, Estudos Artísticos, Lisboa, v. 3, n. 5, p.71-78, 2015.

_____. O Espírito dos Sais: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos. **Gama**, Estudos Artísticos, Lisboa, v. 4, n. 7, p. 96-103, jan. 2016.

BUTTMANN, Günther. **The shadow of the telescope**: a biography of John Herschel. Londres: Lutterworth Press, 1974.

CABRAL, Debb. O tempo elástico e a imagem modulável foram destaque na palestra de Philippe Dubois. **Diário Contemporâneo**, Belém, 7 de maio de 2015. Disponível em: <<http://www.diariocontemporaneo.com.br/2015/05/07/o-tempo-elastico-e-a-imagem-modulavel-foram-destaque-na-palestra-de-philippe-dubois/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

CAMPOS, João Carlos Baptista. **Cianotipia em grande formato**: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara - uma abordagem das dimensões da linguagem, cor e espaço. 2007. 97f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000424430>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

CHAIA, Miguel. Arte nua e crua. In: BIERRENBACH, Cris. **Fotoportátil 2**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CIANOTIPIA: viragem com carbonato de sódio e ácido titânico. In: **Alternativa fotográfica**: processos fotográficos históricos e alternativos por Fabio Giorgi [Homepage], 22 de junho de 2009. Disponível em: <<https://alternativafotografica.wordpress.com/2009/06/22/cianotipia-viragem-com-carbonato-de-sodio-e-acido-tanico/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Trad. Maria Sílvia Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COZENIOSQUE, Ivanir. Recapturas em gestos: Ligia Minami e Ricardo Hantzchel. Campinas, Unicamp, Galeria Gaia, 2017. (Folheto)

CRAWFORD, William. **The keepers of light**: a history and working guide to early photographic processes. New York: Morgan & Morgan, 1979.

DAVID HOCKNEY. Disponível em: <<http://www.davidhockney.co>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Auréio Guerra e Célia Pinto Costta. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello, Vera Casa Nova. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DRUCKREY, Timothy. Pos-historia/ historia autónoma. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). Efecto real: debates pos-modernos sobre fotografia. Barcelona: G. Gilli, 2004. p. 310.

DUBOIS, Philippe. A Imagem-Memória ou a *Mise-en-Film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Laika** [Online], São Paulo, v. 1, n. 1, jul. 2012. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/A-IMAGEM-MEMORIA31.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FERNANDES JR., Rubens. **A fotografia expandida**. 2002. 275f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

_____. Anatomia do Fragmento de Rubens. In: NEVES, Eustáquio. **Fotoportátil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Facom**, n. 16, p.10-19, set. 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 20 set. 2016.

FERREIRA, Amauri. **Introdução à filosofia de Bergson**. São Paulo: W Durant, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão**. Trad Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. (Livro Eletrônico)

GRECCO, Priscila M. de Freitas. Felizmente existem os restos: sobras de Geraldo de Barros e a autobiografia através da fotografia. **Domínios da Linguagem**, Londrina, ano V, n. 9, p.105-106, novembro, 2011.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.

GARCIA, Gabriel Guimarães. **Cianotipia**: uma saída alternativa para fotografia digital. São Paulo: Centro Paula Souza (Escola Técnica de Artes), 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/35305397/CIANOTIPIA_Uma_sa%C3%ADda_alternativa_para_fotografia_digital>. Acesso em: 13 nov. 2018.

HACKING, Juliet (Ed.). **Tudo sobre fotografia**. Trad. Fabiano Moraes, Fernanda Abreu, Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HIROSHI SUGIMOTO. Disponível em: <<https://www.sugimotohiroshi.com>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

JAMES, Christopher. **The book of alternative photographic processes**. 3 ed. Boston: Cengage Learning, 2015.

KOPENAWA, Albert; BRUCE, Davi. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone Moises. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LANCRI, J. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 17.

LAPOUJADE, D. **Potências do tempo**. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1, 2013.

LISSOVSKY, Mauricio. O elo perdido da fotografia. **Laika**, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-17, jun. 2012.

MICHAEL WASSLEY. Câmara aberta. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/camera-aberta-de-michael-wesely/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MELLO, Ioana. Infinito instante | Hiroshi Sugimoto e uma fotografia das ideias. **Subversos** [blog], 29 de março de 2017. Disponível em: <<https://subversos.com.br/infinito-instante-hiroshi-sugimoto-e-uma-fotografia-das-ideias/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MELO, Janaina. Uma pequena historia da fotografia contata em algumas tomadas. In: DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (Orgs.). **Fotografia na arte brasileira do século XXI**. Trad. Alberto Dwek, Carolina Alfaro de Carvalho. Rio de Janeiro: Cobogo, 2013.

MINAMI, Dioclecio Ligia. **Itinerâncias a memória entre a materialidade e a virtualidade fotográfica**. 2018. 157p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2018.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante**. São Paulo: Senac, 1997.

MRHAR, Peter. **Cianotipia: fotografia antigua y alternativa**. Charleston, SC: Createspace, 2014.

MULLER-POHLE, Andréas. Information Strategies. **European photography**, Photography: Today/Tomorrow, v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. Disponível em: <<http://www.muellerpohle.net/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

OMAR, Arthur. **Zen e a arte gloriosa da fotografia**: entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da fotografia. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

OTA, Kenji. Entrevista concedida a Daniela Pinheiro. [E-mail]. São Paulo, 26 nov. 2016.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Dualidade do material na criação. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO E EDIÇÕES, 4., 1994, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Anablume, 1995. p. 471-476.

PFUTZENREUTER, Edson do Prado; PINHEIRO, Daniela. O paradoxo entre criação e circulação nos trabalhos fotográficos com processos artesanais. **Farol**, n. 19, p. 64-75, ago. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/20455>>. Acesso em: 13 nov. 2018>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PINHEIRO, Daniela; PFUTZENREUTER, Edson do Prado. Experimentações com os cianótipos: uma relação com a matéria. **Paralelo 31**, Pelotas, ed. 9, p. 26-47, dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13255/8202>> Acesso em: 13 nov. 2018.

PINHEIRO, Daniela. Tasogare. In: VILLA, Danillo Gimenes (Org.). **Arte Londrina 6**. Londrina: Midiograf, 2018. (Catálogo de exposição)

REY, SANDRA. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

ROSANA PAULINO. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br>>.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Trad. Constancia Egredas. São Paulo: Senac, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. ver. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg Mnemosyne: constelações de culturas e ampulheta de memórias. In: _____. (Org.). **Como pensam as imagens?** Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

SASSAKI, Roger. Sorte Revelada, Descaminhos e descobertas. Campinas, Unicamp, Galeria Gaia, 2017. (Folheto)

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2004.

SENNET, Richard. **O artífice**. Trad. Clóvis Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Ailton et al. Artesania Fotográfica. In: **Blog do Juan Esteves** [Homepage], 25 de abril de 2018. Disponível em: <http://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/173302051946/artesania-fotografica-ailton-silva-cris>. Acesso em: 5 nov. 2018.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia:** perda e permanência. Trad. Iraci D. Poleti, Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010.

SPINELI, Patricia Kiss. **Entre escolhas:** o processo criativo e a poética fotográfica de Otto Stupakoff. 2017. 376f. Tese digital (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SPINELI, Patricia Kiss; PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Sobre o uso das marcas de seleção e edição em folhas de contato e cópia de trabalho na criação fotográfica. **Manuscrita**, Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 31, p. 136-149, 2016.

TARKOVSKI. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WENDERS, Wim. Uma vez. **Revista ZUM#4**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, abr. 2013.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Trad. Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

ANEXO



Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não conseguem se expandir e se elevar, porque eles querem ignorar a morte. [...] Os brancos sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmo.

Davi Kopenawa e Bruce Albert